

SÓNIA FILIPA GONÇALO BARRADAS

UM TEATRO DA *PÓLIS*

ADAPTAÇÕES CÉNICAS DE ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO



2020

SÓNIA FILIPA GONÇALO BARRADAS

UM TEATRO DA *PÓLIS*

ADAPTAÇÕES CÉNICAS DE ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO

**Doutoramento em Comunicação Cultura e Artes
(Especialidade em Teatro)**

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Professora Doutora Adriana Freire Nogueira

Professor Doutor Armando Nascimento Rosa



2020

UM TEATRO DA *PÓLIS*

ADAPTAÇÕES CÉNICAS DE ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO

DECLARAÇÃO DE AUTORIA DE TRABALHO

Declaro ser autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam na bibliografia incluída.

O Autor



Soraia Filipa Gonçalves Barradas

© Sónia Filipa Gonçalo Barradas, 2020

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

Dedicatória

Para a minha Mãe,

Maria Júlia de Jesus da Silva Gonçalo, a minha claraboia.

Agradecimentos

Aos meus queridos orientadores,

Professora Doutora Adriana Freire Nogueira

Professor Doutor Armando Nascimento Rosa

Com eles, Apolo e Dionísio estão comigo.

À minha família e amigos,

Maria Júlia Gonçalo, Victor Barradas, Rosa Gonçalo, Fernanda Miquelino,

Ana Catarina Barradas, Rui Miguel Bartolomeu, Beatriz Barradas Mendes,

Minha querida Duda, Maria Júlia Ferro.

À minha companheira de sempre Maria João Almeida,

A todos os tantos que aqui não cabem,

e ao Adérito, que tem sempre o seu lugar, que já é uma casa.

À Companhia de Teatro A Barraca,

Aos encenadores Hélder Mateus da Costa e Maria do Céu Guerra.

Ao elenco dos espetáculos *Claraboia* e *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Aos colegas de palco e bastidores que de alguma forma colaboraram para realização deste trabalho, nomeadamente, Paula Guedes, João Maria Pinto, Samuel Moura, Inês Costa, Paula Coelho e Fernando Belo.

Aos oradores no *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*, cujo discurso foi pertinente para reflexão neste trabalho: Filomena Oliveira, Lúcia Jorge, António Carlos Sartini, Bruno Vieira Amaral, Eduardo Lourenço, José Costa Reis, João Paulo Guerra, José Luís Peixoto, José Rui Martins Miguel Gonçalves Mendes, Miguel Real e Rui Tavares.

À livraria da Fundação Saramago e biblioteca da ESTC, pela disponibilidade e presteza.

E à Pilar, que salvou o Saramago.

Índice

Dedicatória	I
Agradecimentos	III
RESUMO	XIII
ABSTRACT	XIV
Introdução - do Teatro na <i>Pólis</i>	3
I CAPÍTULO – A Barraca, um Teatro da <i>Pólis</i>	13
1. O caminho de um teatro político	15
2. Do teatro universitário ao Teatro A Barraca	25
2.1 Maria do Céu Guerra	25
2.2 Hélder Mateus da Costa	30
3. Teatro A Barraca: A origem de um repertório e a identificação de uma estética.....	35
3.1 <i>Garcia d’Orta o Sábio Prático.</i>	
Texto e encenação de Hélder Mateus da Costa	44
3.2 <i>Santo António.</i>	
Texto e encenação de Hélder Mateus da Costa	45
3.3 <i>O Lavadouro.</i>	
Texto e encenação de Hélder Mateus da Costa	45
3.4 <i>Abril, Esperanças Mil.</i>	
Texto e encenação de Hélder Mateus da Costa	46
3.5 <i>Tartufo, de Molière</i>	
Dramaturgia e encenação de Hélder Mateus da Costa	46
3.6 <i>Eréndira! Sim Avó...</i>	
Adaptação dramática e encenação de Rita Lello	46

3.7 <i>Mariana Pineda</i> , de Federico García Lorca.	
Dramaturgia e encenação de Maria do Céu Guerra	47
3.8 À <i>Volta o Mar, no Meio o Inferno</i> ,	
Adaptação dramaturgica e encenação de Maria do Céu Guerra	48
4. Duas estéticas de criação artística sobre a assinatura do Teatro A Barraca	49
4.1 A Barraca, por Maria do Céu Guerra:	
A encenação com centralidade no ator	49
4.2 A Barraca, por Hélder Mateus da Costa:	
A encenação com primazia no jogo	51
II CAPÍTULO - <i>Claraboia</i> , de José Saramago.	
Adaptação de João Paulo Guerra e encenação de Maria do Céu Guerra	55
1. <i>Claraboia</i> , o romance	57
1.1. Características neorrealistas em <i>Claraboia</i>	58
1.2 Conflito e caracterização das personagens literárias de <i>Claraboia</i>	69
1.2.1 Rés-do- chão Direito – O amor lúcido	72
1.2.2 Rés-do-chão Esquerdo – O <i>amor conjugal</i>	77
1.2.3 1º Esquerdo – A ausência do amor	87
1.2.4 1º Direito – O amor por conta	92
1.2.5 2º Esquerdo – O amor de irmã	98
1.2.6 2º Direito – O amor de Narciso	104
2. Opções na adaptação dramaturgica de <i>Claraboia</i>	110
3. Opções de encenação de Maria do Céu Guerra no espetáculo <i>Claraboia</i> :	
O Realismo	114

3.1 A Cenografia	118
3.2 A paisagem mental de um lar: adereços e figurinos	122
3.3 A direção de atores na criação das personagens de <i>Claraboia</i>	125
3.3.1 Rés-do-chão Esquerdo: Mariana, Silvestre e Abel	129
3.3.2 Rés-do-chão Direito: Carmen, Emílio e Henriquinho	133
3.3.3 1º Esquerdo: Justina e Caetano	140
3.3.4 Lúdia, Mãe de Lúdia e Paulino Morais	146
3.3.5 Amélia, Cândida, Adriana, Isaura	153
3.3.6 Rosália, Anselmo e Maria Cláudia	159

III CAPÍTULO – 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

A partir de José Saramago. Adaptação e encenação de Helder Mateus da Costa	165
--	-----

1. Entre a *fantasia* e a *nudez da verdade*:

Factualidade e ficção no espetáculo 1936, <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i>	167
---	-----

1.1 <i>O Espetáculo do mundo</i> : Factualidade social e política de 1936	169
---	-----

1.2 Factualidade literária e artística:

A opção dramatúrgica de Helder Mateus da Costa	175
--	-----

1.2.1.O enigma do <i>Labirinto</i>	175
--	-----

1.2.2 <i>Tá-Mar</i> , de Alfredo Cortez	176
---	-----

1.3 A factualidade dos espaços físicos	178
--	-----

1.4 A ficção das figuras Ricardo Reis e Fernando Pessoa no contexto pessoano e saramaguiano	178
---	-----

2. Os espectadores do mundo: as personagens de <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> de José Saramago escolhidas para o espetáculo de Helder Mateus da Costa	182
--	-----

2.1 – Ricardo Reis, vivo	182
2.2 – Fernando Pessoa, morto	189
2.3 - As imagens do Feminino	191
2.3.1 Lídia, a possibilidade de ser	192
2.3.2 Marcenda, mera existência	193
2.4 - As imagens da repressão: Salvador, Doutor Sampaio e Victor	194
2.5 Saramago/Narrador	195
3. A cenologia de <i>1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> – opções na adaptação da ação do romance: criação dramaturgica e encenação de Helder Mateus da Costa	197
3.1 Do romance para o palco: encenação e cenografia	198
3.2 Do romance para o palco: encenação e dramaturgia	204
3.2.1 I Ato	206
3.2.2 II Ato	218
4. Retratos e representações de <i>1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis</i>	238
4.1 Ricardo Reis e Fernando Pessoa	239
4.2 Lídia e Marcenda	245
4.3 Salvador, Doutor Sampaio e Victor	251
4.4 Saramago	253
4.5 A representação virtual	253
Conclusão	255
Bibliografia	263

Webgrafia	271
Anexos	277
Anexo 1- <i>Claraboia</i> de José Saramago,	
Adaptação de João Paulo Guerra e Maria do Céu Guerra	279
Anexo 2 – <i>1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> . Adaptação de Hélder Mateus da Costa a partir da obra <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> de José Saramago	335
Anexo 3 – Distribuição de capítulos adaptados por cenas representadas na proposta de adaptação para texto dramático de João Paulo Guerra e Maria do Céu Guerra, sobre o romance <i>Claraboia</i> de José Saramago	356
Anexo 4 - Entrevista de Hélder Mateus da Costa – Do CITAC até A Barraca. Depoimento que me foi prestado pelo encenador e dramaturgo Hélder Costa a 10 de dezembro de 2012	357
Anexo 5 - <i>Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia</i> . Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados	363
a) A Barraca, 19 de dezembro de 2015 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra	363
b) A Barraca, 26 de dezembro de 2015 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Miguel Gonçalves Mendes	365
c) A Barraca, 02 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados e José Luís Peixoto	370
d) A Barraca, 09 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra	377
e) A Barraca, 16 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra, Miguel Real e Filomena Oliveira	386
f) A Barraca, 23 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados e Lúcia Jorge	395

g) A Barraca, 30 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Bruno Vieira Amaral	401
h) A Barraca, 06 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Rui Tavares	409
i) A Barraca, 13 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río e Maria do Céu Guerra	419
j) A Barraca, 20 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra, António Carlos Sartini (diretor do Museu da Língua Portuguesa) e Professor Eduardo Lourenço (ensaísta, filósofo)	425
l) A Barraca, 27 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra, João Paulo Guerra (jornalista) e José Rui Martins (diretor artístico do Trigo Limpo – Teatro Acert)	429
m) A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e elenco de <i>Claraboia</i>	440
n) A Barraca, 12 de março de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra e José Costa Reis	449
Anexo 6 - Ficha artística, técnica, e sinopse de <i>Claraboia</i> de José Saramago, encenação de Maria do Céu Guerra	459
Anexo 7 - Cartaz e folha de sala de <i>Claraboia</i> de José Saramago, encenação de Maria do Céu Guerra	461
Anexo 8 - Fotografias de Cena de <i>Claraboia</i> de José Saramago, encenação de Maria do Céu Guerra	463
Anexo 9 - Ficha artística e técnica, e sinopse de <i>1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> , encenação de Helder Mateus da Costa	480
Anexo 10 – Fotografias de Cena de <i>1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> , encenação de Helder Mateus da Costa.....	482
Anexo 11 – Ficha Artística e técnica de outros espetáculos mencionados	487

a) <i>Garcia d'Orta, o Sábio Prático</i>	487
b) <i>Santo António</i>	487
c) <i>O Lavadouro</i>	487
d) <i>Abril, Esperanças Mil</i>	488
e) <i>Tartufo</i>	488
f) <i>Erendira! Sim Avó...</i>	489
g) <i>Mariana Pineda.</i>	489
h) <i>À Volta o Mar... no Meio o Inferno</i>	490

RESUMO

Nesta investigação, debruçámo-nos sobre o trabalho do Grupo de Ação Teatral A Barraca, onde identificámos duas assinaturas distintas no que respeita à direção artística: Maria do Céu Guerra e Hélder Mateus da Costa. Para melhor consolidar uma perspetiva que testemunhe a pluralidade vigente na estética que caracteriza esta companhia de teatro, recorreremos a dois espetáculos que partem dos romances do – até à data – único Prémio Nobel da Literatura de expressão portuguesa, José Saramago: *Claraboia* e *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Embora sejam produções que resultam de adaptações teatrais do universo de um mesmo autor literário, distinguem-se nas suas versões cénicas, dadas as assinaturas de cada um dos encenadores mencionados. Abordámos, assim, em cada uma delas, as respetivas coordenadas de criação cénica: a dramaturgia e a encenação; os universos de criação plástica para a cena; o trabalho de interpretação do ator para a construção de personagem n’A Barraca.

Para compreender a conceção artística dos dois diretores e encenadores residentes, procurámos definir brevemente o contexto do seu trajeto artístico no teatro contemporâneo português, tentando identificar precursores e historial artístico, incluindo as ascendências dos mestres com que cada um trabalhou no início das suas carreiras e que se identificam ainda hoje na estética das suas encenações, bem como os mestres que marcaram mais amplamente a História do Teatro do século XX, para além da importância explícita do legado motivador da obra e da personalidade de Federico Garcia Lorca, patente na origem da designação do grupo. Enquanto companhia teatral, A Barraca foi fundada em 1976 por Maria do Céu Guerra e Mário Alberto, grupo ao qual Hélder Mateus da Costa se juntaria em 1978.

A Barraca afirma-se como a grande obra artística na vida da atriz-encenadora e do encenador-dramaturgo, na qual ambos desenvolvem há mais de quatro décadas um coletivo de teatro, a um tempo culto e popular, que deseja conquistar públicos para o teatro, que aposta na itinerância e na intervenção e formação cívicas, proporcionando novos olhares, a partir da cena teatral, sobre os tempos que vivemos, muitas vezes a partir de narrativas que implicam a História e a Cultura portuguesas.

Palavras-chave: Teatro A Barraca; *Claraboia*; *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*; José Saramago; Teatro Contemporâneo Português;

ABSTRACT

In this dissertation, the work of the Grupo de Ação Teatral A Barraca has been the subject of research, where we have identified two distinct trademarks in respect of the artistic direction: Maria do Céu Guerra and Hélder Mateus da Costa. In order to better consolidate a perspective witnessing the current aesthetic pluralism characteristic of this theater group, focus is given to two shows based on the romances of the - up to date - only Nobel Prize in Literature of portuguese expression, José Saramago: *Skylight* and *1936, the Year of the Death of Ricardo Reis*. Although these are productions resulting from the adaptation of an universe belonging to the very same author, they are quite distinct in their scenical versions, given the different trademarks of the aforementioned directors. The scenical creation coordinates have therefore been tackled for each of the plays: the dramaturgy and staging; the universes of visual creation for the scenery; the actor's interpretation work for character's construction in A Barraca. In order to understand the artistic conception of both resident directors, the context of their artistic pathways in the portuguese contemporary theatre has been framed briefly, attempting to identify the precursors and artistic history, including ascendencies of the masters with whom each has worked in the inception of their careers and whose style is still identifiable in the aesthetic of their productions, as well as the masters which have in a broader sense defined the History of the Theatre of the 20th century, and, finally, the explicit significance of the driving legacy of the work and persona of Frederico Garcia Lorca, patent in the origin of the group designation. As a theatre group, A Barraca was founded in 1976 by Maria do Céu Guerra and Mário Alberto, and later joined by Hélder Mateus da Costa in 1978.

A Barraca defines the central work of art in the lives of the actress-director and the director-screenwriter, in which both cultivate since over four decades a theatre collective, in a cultivated and popular time, aiming to attract audiences to the theatre, investing in the itinerancy and the civic intervention and education, providing new insights, stemming from the theatrical scenery, of the times we live in, often from narratives that imply the Portuguese History and Culture.

Keywords: Theatre A Barraca; *Skylight*; *1936, The Year of the Death of Ricardo Reis*; José Saramago; Portuguese Contemporary Theatre.

«**SILVESTRE** – Mas não esqueça, Abel!... Amar com um amor lúcido e activo! Activo, sim, mas lúcido! E lúcido acima de tudo! Falou o sapateiro. Se outra pessoa me ouvisse, diria: “Fala bem de mais para sapateiro. Será um doutor disfarçado?”

ABEL (rindo) – Será um doutor disfarçado?

SILVESTRE – Não. Sou apenas um homem que pensa.»

José Saramago

1. Introdução - do Teatro na *Pólis*.

A ideia de democracia e de teatro partilham o mesmo berço: a *pólis*.

Platão inaugurou a perpétua reflexão sobre a sociedade ideal. E desde então até nós, as propostas, os caminhos e os resultados na utopia social nem sempre foram felizes; tantas vezes foram brutais, talvez porque as metas das propostas quase sempre deem primazia à ideia de poder, que reprime a humanidade.

A *pólis* que foi berço do conceito de democracia é também berço da ideia de teatro – cabe aqui salientar que nos reportamos às origens do teatro ocidental, nomeadamente a tragédia, cuja origem poderá estar no ditirambo¹, uma criação, a um tempo performativa e literária, integrando representação dramática, que se diferenciava dos rituais das comunidades mais arcaicas que precedem esse momento civilizacional grego. No entanto, se o nosso recuo for mais longínquo no tempo, conduzir-nos-á a sociedades primitivas, onde identificamos práticas teatrais nas expressões do grupo; estas resultariam numa performance coletiva que se traduzia num ritual de agradecimento com propósitos catalisadores e reguladores da estrutura e estabilidade do grupo, o que volta a sublinhar o carácter social do teatro: «A investigação das origens vivas do teatro deve ser realizada, sem dúvida, no animismo e na magia. (...) Os meios de teatro teriam nascido, pois, por assim dizer, da necessidade técnica de exprimir esse “reflexo fantástico”» (Moussinac, 1972, pp. 7 - 8).

Tomando o teatro numa sua representação mais organizada – como foi o caso grego –, encontramos nele uma dramatização que já reflete sinais de incentivo ao debate em torno dos motivos que são foco de discórdia das sociedades. Assim, na sociedade de Péricles, as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides não tinham uma finalidade de entretenimento, mas sobretudo, a de fixar as questões que agitavam a sociedade, trazendo para cena os temas fundamentais que dividiam as opiniões da *pólis*:

¹ Aristóteles, *Poética* 1447a; 1449a10-15. O ditirambo seria a representação de um canto lírico (em coro) acompanhado por danças realizados em homenagem a Dionísio e que na sua evolução para diálogo resulta a tragédia grega, como explica Molinari: «De facto, é possível que, tendo o ditirambo sido reduzido ao canto repetido de um refrão por parte do coro processional, se tenha confinado ao corifeu (*exarchon*) a tarefa de preencher os amplos vazios que se iam criando com a improvisação de uma monodia (canto a solo) lírico-narrativa, e que os autores mais tarde fixaram literalmente». (Molinari, 2010, pp. 33-34)

Na tragédia, todavia, as referências e alusões a acontecimentos ou personagens contemporâneos têm uma função que transcende a mera referência tópica, pois, na generalidade, o dramaturgo intenta ilustrar princípios válidos para todos os tempos. E fá-lo integrando o conteúdo e a mensagem numa soberba realização artística (Oliveira, 1993, p. 72).

Partindo deste princípio, o teatro tem uma origem e função social, que lhe é inata apesar das diferentes formas, correntes e movimentos onde a sua prática é abordada ao longo da História. Também a teatróloga e pedagoga Eugénia Vasques relembra ser frequente que uma investigação sobre teatro parta de tempos homéricos pelo seu marco fundador na História da Civilização (Vasques, 2003, p. 13-15).

Retomando a nossa reflexão de abertura, o teatro e a democracia nasceram no mesmo berço, mas a ideia platónica de cidade ideal² cedo os expulsa desta república: Platão não considerava nem o sucesso de uma sociedade democrática, que eventualmente resultaria numa tirania³, nem da poesia enquanto representação do mundo inteligível. Assim, os versos homéricos representavam o ser humano (e os deuses) nas oscilações, variações e imperfeições de que são feitos, o que, aos olhos moralistas de Platão, seria um desvio de conduta social.

É na *Poética* de Aristóteles que ficará assente a pertinência das artes miméticas para a transformação social (Vasques, 2003, p. 24). No pensamento de Aristóteles, a abordagem de heróis imperfeitos que, como os homens⁴, demonstram grandeza e fragilidade, permite uma aproximação às questões humanas e identificação do público com a exposição dramática apresentada. Esta identificação, que Platão apontou como risco de desvio de conduta, é, na ótica de Aristóteles, a segurança da moral de uma sociedade: o temor e piedade que o público sente pelo herói dramático (através da

² A República, de Platão, resulta na mais antiga utopia de governo. Platão, ao longo dos diálogos entre as personagens (um diálogo em forma de narrativa indireta, no qual Sócrates é quase sempre o protagonista) reflete sobre os temas da *praxis* de Atenas, onde a busca do conceito de Justiça levará aos pressupostos para a Cidade Ideal.

Para compreender o pensamento de Platão, é fundamental considerar a sua dicotomia dos mundos inteligível e sensível - o mundo inteligível contém a verdade, ao mundo sensível pertencem as representações da verdade, o que, à partida, as exclui. A Poesia – e o teatro como parte dela - será banida da Cidade Ideal por ser considerada uma arte mimética, ou seja, a representação de uma representação, que, não obstante não tendo teor de verdade, ainda corrompe a moral dos homens por descrever heróis com fraquezas que possam influenciar a conduta da *pólis*. (Platão, *A República* 411a-412a)

³ Ver *A República* de Platão, Livro VIII.

⁴ Parece-me importante salientar que, como Simone du Beauvoir sublinha, Aristóteles tinha uma visão misógina e não considerava a mulher como um ser humano perfeito, mas incompleto. (Beauvoir, 2015, p.15).

identificação), não só incitam a catarse da assistência (purga emocional), como apresenta a hipótese da escolha pelo conhecimento. Assim, as representações dramáticas, ao tratarem personagens imperfeitas do ponto de vista moral e com um destino funesto, alertam o público para o destino dos que são movidos pelas suas fraquezas e paixões, e considerando o destino do herói trágico, o indivíduo na assistência está ainda a tempo de alterar a sua realidade, ou de não a corromper.

É desta ideia de transformação social pela representação do mundo na cena do teatro que apontamos a relevância desta arte como manifestação estética e cívica de intervenção social. Daqui somos transportados para os estudos de Teatro Popular e Teatro Político presentes, sobretudo, nas vanguardas do século XX, e cujas características reconhecemos, em tantos aspetos, tanto no discurso de encenação como de repertório, no Teatro A Barraca que, em 1976, declara, com a sua estreia: «O seu objectivo principal é o da realização de um repertório autenticamente popular, a opção pela itinerância nos locais mais familiares e acessíveis ao sector mais vasto da população.» (Costa & Guerra, 2001, p. 9)

No entanto, não podemos chegar ao Teatro A Barraca sem passar por uma breve panorâmica respeitante ao pensamento e prática teatrais, que mostram possuir uma especial ascendência nas coordenadas que esta companhia apresenta nas suas produções artísticas. Este foco leva-nos a dar protagonismo aos autores cujos contributos se manifestam como fundamentais no grupo de trabalho analisado e que se distinguem em Hélder Mateus da Costa e Maria do Céu Guerra, os dois diretores e encenadores d'A Barraca. No caso de Hélder Costa, Erwin Piscator, Bertold Brecht e Augusto Boal parecem-nos as presenças mais determinantes, pela constante utilização das formas teatrais épicas (nas aceções de Piscator e de Brecht) e pelos pontos de contacto com a estética latino-americana (Boal). No caso de Céu Guerra, perfila-se, em primeiro lugar, a figura tutelar de Constantin Stanislavsky, por via da sua exigência exemplar como atriz, na construção da personagem, trabalho este de onde parecem germinar as suas encenações.

A ascendência destes autores, que marcaram a História do Teatro e que inspiraram a formação do Teatro A Barraca, é, ainda – decorridas quatro décadas de atividade – identificável nas suas criações como se pretende evidenciar nos dois estudos que aqui apresentamos: *Claraboia* e *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Quando se

nos afigurar necessário, recorreremos também a outros espetáculos do grupo nos últimos cinco anos, no caso de obras de Helder Costa: *Garcia d'Orta, o Sábio Prático* (2013), *Santo António* (2013), *O Lavadouro* (2013), *Abril, Esperanças Mil* (2014), todos com texto e encenação do próprio, e *Tartufo*, de Molière, com encenação de Helder Costa. No caso de Maria do Céu Guerra, recorreremos, para além de *Claraboia*, a outros espetáculos recentes que encenou ou integrou como atriz, tais como: *Eréndira! Sim Avó*, a partir de *A Incrível e Triste História da Cándida Eréndira e da Sua Avó Desalmada*, de Gabriel García Márquez, com encenação de Rita Lello (2017), *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, com encenação de Maria Céu Guerra (2017), e *À Volta o Mar, no meio o Inferno*, também com encenação e adaptação dramaturgica da encenadora, a partir de textos de Anton Tchekhov. Estes espetáculos foram selecionados pelo facto de termos participado no seu processo criativo, o que permitiu a observação direta dos métodos de trabalho de ambos os encenadores; no entanto, serão apenas menções pontuais, não ocupando o objetivo de estudo aprofundado que reservamos às obras de Costa e Guerra, a partir de Saramago, que consagram o segundo e terceiro capítulo. Com efeito, as adaptações dos romances saramaguianos na cena d'A Barraca elegem-se, à semelhança dos projetos anteriormente mencionados, pela nossa observação direta do método de criação artística de cada um dos autores encenadores, mas, particularmente, porque José Saramago, o único escritor português contemplado com o Prémio Nobel da Literatura, em 1998, e escritor dos romances adaptados para as peças de teatro aqui estudadas, era ainda o jovem escritor e jornalista quando terminou *Claraboia*, e em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o romance revela, na maturidade, a mestria do narrador irreverente que a academia iria reconhecer. Assim, separadas por cerca de trinta anos, estas obras distinguem-se na elaboração da sintaxe e narrativa, mas partilham pontos de vista em analogia, de índole histórico, social, e humano – características que se identificam com o repertório dramaturgico d'A Barraca. Simultaneamente, parece-nos que esta opção ganha relevância quando, para além desta rica diversidade sobre o autor do texto, também os intercomunicadores cénicos (ainda que partilhem a assinatura d' A Barraca) se distinguem na estética das suas criações: tanto na adaptação dramática, como na direção de atores e criação do espaço cénico. Assim, procuramos compreender como duas obras do mesmo autor textual podem ter leituras (dramaturgia e encenação) tão díspares nas opções artísticas dos diretores d' A Barraca.

Na investigação destes objetos artísticos, apoiamo-nos numa metodologia de observação direta – pela experiência pessoal e profissional da intérprete em ambos os espetáculos que aqui estudamos, mas optámos pelo uso da 1ª pessoa do plural, nesta dissertação pois é o resultado do esforço conjunto de todos aqueles que ajudaram, desafiaram, corrigiram, estimularam a autora, e de todos os autores lidos e compulsados. Porém, ao chegarmos à parte que se refere ao trabalho da autora, desenvolvido enquanto atriz (interpretação das personagens Carmen de *Claraboia* e Lúcia de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*), a protagonista ressaltou e optámos pela primeira pessoa do singular.

Na pesquisa bibliográfica, recorremos a fontes primárias e secundárias: bibliografia produzida pela Companhia A Barraca, análise dos livros estruturais dos ensinamentos dos mestres do teatro de vanguarda do século XX que são eleitos como modelo de pensamento e de prática do Teatro A Barraca - especialmente Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Constantin Stanislavsky, e recorremos quando necessário a outros criadores da vanguarda do século XX, tais como Adolphe Ápia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, André Antoine, entre outros. Importantes para a pesquisa foram também artigos, fontes de imprensa, teses de mestrado e doutoramento sobre temas que se consideraram pertinentes no estudo das obras teatrais, quer na compreensão do ponto de vista do seu contexto social e histórico, bem como da sua conceção literária (que constituiu base da construção teatral), quer na sua criação artística.

Algumas obras tornaram-se essenciais para a compreensão da interpretação (construção psicológica da personagem) e da encenação (sinais destacados no espetáculo). Entre elas devemos salientar, no caso de *Claraboia*, a obra *O Segundo Sexo* (volume I e II) de Simone de Beauvoir, imprescindível proposta para compreensão da condição da mulher que aqui se torna fundamental, graças à densidade das figuras femininas. Esta obra não manteve a sua relevância no estudo de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, uma vez que a encenação diminuiu o espaço de existência no tablado das figuras femininas saramaguianas, dando primazia às questões políticas e sociais; assim, as obras fundamentais que acompanharam a elaboração deste momento da investigação foram sobretudo *Lugares de Ficção em José Saramago* de Maria Alzira Seixo e *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, de Teresa Cristina Cerdeira da Silva.

Na abordagem da estética teatral, e sob todos os capítulos deste trabalho, na sua compreensão seguimos muitas vezes o pensamento da teatróloga Eugénia Vasques e do historiador de teatro (que também foi dramaturgo) Luiz Francisco Rebello, embora nos socorramos também de autores paradigmáticos em Estudos Teatrais, como sejam: Patrice Pavis, Peter Szondi, Walter Benjamin, Peter Brook, entre outros.

Ainda nesta investigação, recorri à utilização da pesquisa qualitativa através do método biográfico, elaborando uma entrevista (não estruturada) a Helder Costa, e pela redação de *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados*. Esta é uma coletânea inédita registada a partir de fontes videográficas (às quais assisti e integrei) com os comentários de várias personalidades do teatro, da literatura e da política sobre o espetáculo *Claraboia* e a obra de Saramago, uma iniciativa do Teatro A Barraca em parceria com A Fundação Saramago, com moderação e organização de Maria do Céu Guerra e Pilar Del Río, jornalista e presidente da Fundação Saramago – mensageira incansável do legado do Nobel – mas que a nome próprio também se destaca no panorama contemporâneo pela sua atividade de luta pelos direitos humanos, ou nas palavras de Saramago:

[q]uero deixar constância, e supremamente o quero, do que ela significa para mim, não tanto por ser a mulher a quem amo (porque isso são contas do nosso rosário privado), mas porque graças à sua inteligência, à sua capacidade criativa, à sua sensibilidade, e também à sua tenacidade, a vida deste escritor pôde ter sido, mais do que a de um autor de razoável êxito, a de uma contínua ascensão humana. (...) Foi assim que nasceu a Fundação, obra em tudo e por tudo obra de Pilar e cujo futuro não é concebível, aos meus olhos, sem a sua presença, sem a sua acção, sem o seu génio particular. Deixo nas suas mãos o destino da obra que criou, o seu progresso, o seu desenvolvimento. Ninguém o mereceria mais, nem sequer de longe. A Fundação é um espelho em que nos contemplamos os dois, mas a mão que o sustém, a mão firme que o sustém, é a de Pilar. A ela me confio como a qualquer outra pessoa não seria capaz. (...) Já lhe devi a vida uma vez, agora é a vida da Fundação que ela deverá proteger e defender. Contra tudo e contra todos. Sem piedade, se necessário for.⁵

Assim, no Capítulo I, estabelecemos uma breve análise do percurso de um teatro político, focando os autores Piscator e Brecht desde *Crise do Drama Moderno* até às alterações na cena portuguesa, acentuadas e liberadas com a revolução de 25 de Abril de

⁵ *Presidenta*. Outros Cadernos de Saramago. (2009)

1974 – momento ao qual sucede, em 1976, a criação da Companhia de Teatro A Barraca. Neste sentido, serão analisadas as motivações da fundação d'A Barraca, e a chegada de Helder Costa ao grupo onde tem desenvolvido o seu trabalho como diretor, dramaturgo e encenador residente, em parceria com Maria do Céu Guerra. As duas estéticas de criação artística dos diretores serão analisadas nas suas diferenças e pontos de contacto até ao encontro com José Saramago, trabalhado sobre o ponto de vista dos dois encenadores diretores da companhia nos capítulos posteriores.

Segundo a Cetbase teatro (arquivo digital criado sob a égide do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa⁶), entre textos dramáticos e adaptações de romances, já foram representadas treze obras de José Saramago, sendo O Bando o grupo de teatro que mais representou o Nobel. N' Barraca, os textos de Saramago integraram três espetáculos: *O Conto da Ilha Desconhecida*⁷ (encenação de Rita Lello), *Claraboia* (encenação de Maria do Céu Guerra) e *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Helder Costa). Neste trabalho, excluimos o espetáculo *O Conto da Ilha Desconhecida*, pois na data em que integrei a companhia, este espetáculo constituía já uma reposição, não me tendo sido possível estudá-lo do ponto de vista da observação direta da criação artística.

O Capítulo II foca-se no estudo de *Claraboia*, com uma breve contextualização do romance, análise de características literárias e análise da psicologia das personagens enquanto figuras, isto é, a personagem tal como surge no romance saramaguiano sem as alterações da adaptação teatral. Depois de compreender o universo do romance, passamos a explorar a sua adaptação dramaturgica, as opções de encenação – cenografia, adereços e figurinos, direção de atores.

O Capítulo III apresenta o estudo de *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis* a partir da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago, que se diferencia já no nome, pois é uma adaptação livre da proposta de Saramago que inclui também, na dramaturgia, uma intertextualidade com Fernando Pessoa e Helder Costa. Neste capítulo, começaremos por distinguir factos verídicos que inspiram a criação literária selecionados para o espetáculo *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*, ou seja dos dados de factualidade histórica que integram o romance *O Ano da Morte de Ricardo*

⁶ Cf. *CET base – Teatro em Portugal*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (2018).

⁷ *O Conto da Ilha Desconhecida*, foi encenado e adaptado por Rita Lello. Cf. *O Conto da Ilha Desconhecida*. A Barraca (2006)

Reis (eventos artísticos, políticos, sociais e espaços geográficos), escolhidos por Helder Costa para a cena. À semelhança do Capítulo II, também as figuras literárias serão analisadas, no entanto com uma proposta diferente, pois se, em *Claraboia*, todas as figuras são de raiz inventiva de Saramago (não se referem a personalidades históricas ou ficcionais anteriores), em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, as personagens protagonistas tem uma inspiração pessoana: Ricardo Reis é um heterónimo pessoano; Lídia, uma das musas da poesia de Reis; Fernando Pessoa, o poeta português autor de Ricardo Reis; Marcenda, nome reinventado por José Saramago e retirado de um poema de Fernando Pessoa assinado por Ricardo Reis. Quanto a Salvador, Sampaio, Victor (estas personagens já sem identificação historiográfica, inspiração biográfica ou referência artística anterior), serão analisados na analogia que estabelecem com o estado repressivo que se vive na Europa no ano de 1936. O narrador de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que pela escrita saramaguiana se torna onnipresente na trama, será também analisado, pois dará origem à invenção da personagem do Escritor.

A organização cenológica de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* não segue a exposição de *Claraboia*, pois a própria encenação obriga a uma abordagem díspar: encenação e cenografia, encenação e dramaturgia, crescem paralelamente e não as poderemos separar na sua compreensão, como veremos. Ao nível da direção de atores, os retratos adaptados para 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* parecem exigir a assinatura de um novo autor pela variação que Helder Costa conferiu às personagens – sendo que, como já referimos, surge ainda em cena a personagem Escritor, que será Saramago ele mesmo (embora sem muito desenvolvimento). No estudo da representação, a sucessiva utilização das projeções sugere elevar a representação virtual a uma representação (pelo menos) com tanto espaço cénico quanto a representação dos atores, e por isso também será considerada.

Cabe ainda referir que, embora Saramago seja um dos autores portugueses mais revisitados em teatro, apenas em 2018 chegou ao Teatro Nacional e somente no formato de leitura pública em récita única de celebração do escritor (nos vinte anos da atribuição do Nobel), sob direção de Tiago Rodrigues, com o texto do romance *Todos os nomes*. No ano de estreia de *Claraboia* (2015), este foi o único texto de Saramago representado nas salas de espetáculo nacionais – um texto que sobe ao palco pela primeira vez com A Barraca (que já havia estreado, em 2006, *O Conto da Ilha Desconhecida*, até então inédito no palcos portugueses). No ano de 2016, ano em estreia 1936, *O Ano da Morte*

de *Ricardo Reis*, é também representada a obra *Levantei-me do chão*, pelo Teatro Algueres, a partir do romance que Saramago dedicou à ruralidade alentejana em tempos de ditadura: *Levantado do Chão*. *O Ano da morte de Ricardo Reis* já teria sido apresentado duas vezes: em 2000, *A morte* é uma adaptação do romance produzida pelo Grupo de Teatro AM'ARTE; em 2003, *Ano da morte* é o nome do espetáculo que leva à cena o romance pelo grupo GTPWA – Grupo de Teatro das Três Peças de Woody Allen; em 2017, o grupo de teatro ETER apresenta a sua proposta de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com o mesmo título e assinatura da dupla de autores, com encenação da primeira, Filomena Oliveira e Miguel Real.

Os espetáculos saramaguianos aqui estudados pertenciam ao Ciclo Saramago⁸. O romance *Claraboia* foi adaptado para teatro por João Paulo Guerra e Maria do Céu Guerra, e também encenado pela atriz. O seu elenco foi constituído por: Adérito Lopes, Carolina Parreira, Carlos Sebastião, Fernando Belo, Guilherme Lopes, Hélder Costa, Henrique Abrantes, João Maria Pinto, Lucinda Loureiro, Maria do Céu Guerra, Paula Bárcia, Paula Guedes, Paula Sousa, Rita Lello, Rita Soares, Ruben Garcia, Sérgio Moras, Sónia Barradas e Teresa Sampayo; a cenografia e coordenação de guardaroupa foram assinadas por José Manuel Costa Reis; a banda sonora foi selecionada por João Paulo Guerra e a sonoplastia foi realizada por Ricardo Santos; a luminoplastia foi assinada por Paulo Vargues. A adaptação dramatúrgica, encenação e espaço cénico do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (que na sua apresentação teatral se denomina *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*) foi uma criação de Hélder Costa, interpretada

⁸ O *Ciclo Saramago* foi uma produção do Teatro A Barraca com o apoio do Estado Português e da Fundação Saramago. Este evento cultural apresentou-se nos anos de 2015 e 2016 no Teatro Cinearte A Barraca, e teve a sua motivação na tentativa de homenagem à obra de Saramago e a amizade que unia os dois diretores Hélder Costa e Céu Guerra ao nobel português. Seguindo o programa que acompanhava o espetáculo *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*, encontramos a seguinte declaração d'A Barraca sobre a pertinência do Ciclo Saramago: «[n]ós que fomos seus leitores e seus amigos temos falta da sua convivência, da sua lição, da sua imaginação, da sua raiva e do seu amor. Temos falta do seu exemplo, da sua coragem. Fazer um espetáculo atenuaria esta falta, conviver todos os dias com a sua escrita, deixar que ela nos entrasse pela vida dentro, suavizaria esta dor de o não ter connosco a fazer-nos tremer pela sua coragem em todas as situações, pelo seu espírito de serviço para com a sua arte mas também para com os seus concidadãos. Mas foi difícil escolher a obra e resolvemos a questão programando um ciclo que contém *Claraboia*, o seu primeiro romance escrito em 1952 e por editar até à sua morte, retrato de uma Lisboa que é o avesso da comédia à portuguesa, porque não é ingénua, nem boazinha e do fascismo só tem a sua denúncia. Depois a obra enorme da maturidade *O Ano da Morte de Ricardo Reis* que agora estreamos e dispensa justificações e por último o *Conto da Ilha Desconhecida* para os mais novos. Uma história de valor e de coragem que poderá chamar-se como o fariam os antigos “uma história de proveito e exemplo”».

por Adérito Lopes, Carolina Parreira⁹, João Maria Pinto, Ruben Garcia, Samuel Moura, Sérgio Moras e Sónia Barradas; a luminoplastia e vídeo estiveram a cargo de Paulo Varges e a sonoplastia foi de Ricardo Santos¹⁰.

⁹ A atriz Carolina Parreira foi substituída em 2018 pela atriz Rita Soares. Nesta investigação, consideramos apenas o trabalho de Carolina Parreira, pois partiu da atriz o processo de criação no ano de 2016, momento em que estudamos o espetáculo.

¹⁰ Em 2018, Fernando Belo substituiu Ricardo Santos na operação de som.

I CAPÍTULO

A Barraca, um Teatro da *Pólis*

1. O caminho de um teatro político

O teatro político, do modo pelo qual se saiu em todos os meus empreendimentos, não foi um “achado pessoal”, nem tampouco resultado da reviravolta social de 1918. As suas raízes chegam ao fim do século precedente, ocasião em que irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa forças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte a suprimem. Essas forças vêm de dois lados: da literatura e do proletariado. Em seu ponto de intercessão surge, na arte, um novo conceito, o naturalismo, e no teatro uma nova fórmula, o teatro popular. (Piscator, p. 41)

41

Concentramo-nos nas propostas de teatro e nos autores que as repensaram, especialmente a partir do século XIX, e que se relacionam diretamente com a linha de opções estéticas de criação do Teatro A Barraca.

Partindo da consideração de Hélder Costa sobre as motivações d’ A Barraca, explícita na introdução do livro que reúne a obra da Companhia nos seus primeiros vinte e cinco anos, consideramos, neste trabalho, que A Barraca se inclui numa linha de teatro com propósitos interventivos, pelo seu diagnóstico sociocultural do país de então:

P- Porque é que começaram a fazer teatro?

R- Primeiro, por gosto. Sabíamos que era difícil, por isso convinha garantir aquela máxima “quem corre por gosto não cansa”. Depois, porque estávamos convencidos que tínhamos alguma coisa para dizer em relação à situação de atraso cultural num país que tinha sofrido cerca de 50 anos de ditadura fascista. (Costa & Guerra, 2001, p. 3)

Desde que Platão e Aristóteles, cada um a seu modo (o primeiro por rejeição e o segundo por legitimação filosófica), formularam o conceito fundador de mimese (de que o termo *representação* é uma tradução possível do termo), sobre o qual assenta a gramática do fazer teatral e que se plasmou no devir dos universos teatrais ao longo da História do Ocidente. Seguindo Eugénia Vasques:

Da Idade Média ao Renascimento e do Renascimento até ao século XVIII, o teatro do Ocidente como que vai reformular-se tendo sempre como pano de fundo as poéticas estabelecidas na Antiguidade em torno dos conceitos de acção, imitação e representação (por personagens e actores). (Vasques, 2003, p. 49)

Do pensamento do século XIX, emergem alterações incisivas quer na estrutura dramática e na motivação do fazer teatral, quer na dissolução e metamorfose do espaço cénico¹¹. Estas alterações vão conduzir ao questionamento do drama absoluto (fechado sobre si, no isolamento ficcional em que o espectador é um observador inteiramente invisível), que é prática do neoclassicismo francês (mas não da tradição isabelina, e shakespeareana em especial, onde este fechamento não acontecia com a mesma uniformidade), e que o movimento romântico cultiva (mesmo se nele se lançaram também sementes de renovação e ruptura, por parte das suas figuras mais representativas).

O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o facto de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera.

(...)

O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramaticamente, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. (Szondi, 2001, p. 30)

O caso português não foi diferente. De acordo com Luís Francisco Rebello, as peças de índole histórica características do romantismo, com toda a sua tragédia e melodramatismo, ocupavam o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro Nacional as duas salas de espetáculos mais conceituadas do país na época. Seguidores de Hugo e Dumas, os dramaturgos portugueses trabalhavam na cena o drama histórico ultrarromântico:

Preocupados apenas em revestir as suas obras de uma cor local que eles confundiam com o pitoresco da linguagem arcaica e com todo um aparato puramente exterior e circunstancial, os dramaturgos da geração pós-garretiana, em vez de seguirem o avisado conselho de Alexandre Herculano («não seria melhor que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com trajes da actualidade?»), lançaram-se perdidamente na estéril reconstituição de um passado cuja verdadeira fisionomia lhes escapava por completo, ao ignorarem, como também dissera Herculano, que «não basta sacudir o jugo dos preceitos pueris das poéticas para escrever o drama histórico», que pressupõe «a ressurreição completa da época escolhida para nela se delinear a concepção dramática», ou seja, «viver com os grandes de outrora

¹¹Uma vez que a *Teoria do Drama Moderno* de Peter Szondi, obra influente publicada em 1958, se concentra sobretudo na estrutura e temática da noção do dramático, parece-nos pertinente referir que as alterações do espaço cénico são também profundas e determinantes para as metamorfoses vividas pelo teatro na Modernidade. *Ubu Rei* de Alfred Jarry rompe com a encenação realista que ocupava a cena. Na sequência desta encenação, que é autêntica novidade na estruturação do espaço cénico, seguem-se as concepções do dadaísmo, surrealismo, futurismo, bem como do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. (Molinari, 2010, pp. 354-361)

em seus paços esplendidos mas assistir também às misérias e agonias dos peões.
(Rebello, 1989, pp. 91-92)

Este panorama vigorou no Teatro Ocidental até a sua natural transformação, como Szondi veio a expor na sua investigação, *Teoria do drama moderno*. Nela, o autor estabeleceu um pensamento crítico e cronológico sobre as modificações do teatro tanto a nível do fazer como do pensar. Influenciado pela *Teoria do Romance* de Lukács, Szondi interpreta a noção de drama pelo seu tempo histórico e pela sua identificação com os factos que alteraram a concepção dramática, de forma a motivar uma representação que se tornou incapaz de retratar a complexidade da realidade a que se reporta. É com uma análise focada nas obras de Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck, Bruckner, Pirandello, O'Neill, Wilder, Miller, Piscator e Brecht, que Szondi debate as vanguardas que quebraram os moldes do teatro, tais como: a entrada de novas personagens que rompem a trama com notícias que a vão influenciar; as alterações dos fatores tempo e espaço (o drama ultrapassa espaço cénico e tempo da ação); o conflito dramático já não está obrigatoriamente ligado ao presente da ação, e o seu conflito central pode ser fruto de uma ação passada, ou desejo de uma ação futura; a utilização do Eu-épico (épico aqui não na aceção brechtiana, mas remetendo tão-só à categoria da epicidade como modo narrativo, que se diferencia do drama):

Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o se exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo “épico”: ele designa um traço estrutural comum da epopeia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o “sujeito da forma épica” ou o “eu-épico”. (Szondi, 2001, p. 27)

O drama já não correspondia mais à forma e conteúdo que Hegel, o filósofo por excelência da razão romântica, propunha: um drama absoluto composto por uma fábula que fechava o universo dramático a toda a ação visível no palco, e onde as personagens encerram uma psicologia e uma interdependência na sua obra.

No início do século XX e cerca de um ano depois da apresentação de André Antoine no teatro D. Amélia (atual Teatro São Luiz), começam a surgir em Portugal os primeiros grupos independentes inspirados no Théâtre-Libre¹² deste autor francês, que

¹² Théâtre-Libre, fundado em 1887 por Antoine, busca uma nova forma de conceber o teatro seguindo os pressupostos naturalistas de Zola. É neste teatro que Antoine propõe para a cena dramaturgos

procuram um teatro de compromisso social assente no pensamento do naturalismo e realismo:

Um núcleo de autores e de actores, conscientes da missão social do teatro e do seu poder de acção junto do povo, fundou em 1904 (...) o Teatro Livre e em 1905 o Teatro Moderno – que revelaram um notável actor, Luciano de Castro (1873-1916), um grande encenador, Araújo Pereira (1871-1945), para quem (segundo as suas próprias palavras) «pelo teatro se pode dar ao povo, em beleza, o que muitas vezes se lhe nega em justiça» (...). (Rebello, 1989, pp. 111-112)

A herança cultural do século XIX e implantação da República, trouxeram ao teatro português uma vida cultural ativa e reconhecida internacionalmente. Nesta conjuntura, há um visível investimento no teatro, sendo grande o número de edificações e reabilitações de edifícios (construíram-se no país nesses anos cerca de sessenta e cinco novos teatros), assim como é grande o número de produções de peças (originais ou traduzidas).

Após o Armistício, um movimento de renovação da cena portuguesa começou lentamente a esboçar-se – novos autores surgiram, novos temas se abordaram, um novo público se ia formando; mas o regime ditatorial instaurado quem 1926, impondo a censura prévia aos espetáculos a pretexto de defender a opinião publica contra «todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum e os princípios fundamentais da organização da sociedade» (...), e por outro lado a crescente concorrência do cinema, da radio, da televisão e das competições desportivas, muitas vezes utilizados como factores alienantes, vieram travar esse movimento evolutivo, que não chegou, assim, a produzir os frutos esperados. (Rebello, 1989, pp. 120-121)

O período entre as duas guerras, que sucede aos primeiros anos da República, caracteriza-se por peças históricas, regionalistas e comédias, que, apesar de sob signo do naturalismo, mantêm ainda estereótipos românticos. Como Rebello expressivamente o avalia, o Teatro Português perdeu a sua liberdade no golpe de 28 de Maio de 1926, entrando no silêncio de uma ditadura que só terminaria quarenta e oito anos depois.

até então desconhecidos em França, como Henrik Ibsen, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, etc. (Assís, et al., 2014, pp. 64-65)

Durante quase meio século, entre 28 de Maio de 1926 e 25 de Abril de 1974, uma censura tríplice – ideológica, económica e geográfica – reprimiu, condicionou e restringiu o desenvolvimento do teatro em Portugal. Através dos seus órgãos repressivos, o poder fascista exercia a sua acção de controlo sobre os textos e os espetáculos, interpondo-se como uma autêntica barreira entre os trabalhadores teatrais (autores, actores, encenadores, técnicos) e o público, impedindo-lhe o acesso àqueles que considerava «subversivos», «perigosos» ou simplesmente suspeitos: era a censura ideológica. (Rebello, 1989, p. 25)

Entretanto, na Europa além Pirenéus, numa linha de teatro interventivo em combate estético-político às ideologias em ascensão do fascismo nazi, Erwin Piscator publicava na Alemanha, em 1929, *Teatro Político*, uma das obras de estética teatral de referência para o teatro de vanguarda do século XX. A sua proposta foi uma das inovações dramáticas que romperam com o drama absoluto enunciadas por Szondi.

De um ponto de vista formal, o novo conceito de teatro funda-se nas últimas conquistas da cenografia: iluminação elétrica, palco giratório e por aí adiante. O espetáculo político deve ser capaz não tanto de mostrar acontecimentos avulsos, mas antes de analisar as conexões sociais e económicas, e de transportar os factos particulares na sua moldura histórica. (Molinari, 2010, p. 367)

Piscator introduz sinais épicos no fazer teatral, tais como: características da epopeia, do conto e do romance, utilização de personagens tipo (excluindo as personagens psicológicas); restabelecimento do coro. As características do teatro de Piscator são não só um marco fundamental da História do Teatro, como também uma influência frequentemente identificável na estética das encenações d'A Barraca.

A fórmula básica das tentativas de Piscator – a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena atual em função do elemento não atualizado da objetividade – destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se desenvolva. (Szondi, 2001, p. 130)

Em Piscator, o teatro consolidou-se como uma intenção política (Molinari, 2010, p. 367). Ao longo da sua vida, trabalhou em prol de um Teatro Político, admitindo que a sua urgência prendia-se mais com fins políticos do que artísticos: os seus espetáculos funcionavam como uma propaganda contra o regime nazi e de extrema-direita, e jamais como simples divertimento para as classes burguesas. Criou um teatro com e para os

trabalhadores – *Zeittheater* -, um teatro sobre os acontecimentos históricos do seu presente, que acusava as injustiças da realidade social. Seguindo Piscator:

Com certeza que, nós, os marxistas revolucionários, não podemos pretender cumprir a nossa missão reproduzindo sem críticas a realidade, concebendo apenas o teatro como o “espelho do seu tempo”. Não se trata de dominar a situação unicamente com ajuda de meios teatrais, de eliminar a desarmonia velando-a, de dar do homem uma representação sublime numa época e numa sociedade que de facto o deformam. Em resumo, o teatro não tem por missão exercer uma acção idealista. A missão do teatro revolucionário consiste em tomar a realidade como ponto de partida, a intensificar o desacordo social para fazer dele um elemento de acusação e assim preparar a revolução e ordem nova. (Apud Borie, Rougemont, & Scherer, 1996, p. 444)

De temática focada nas classes operária e camponesa, a criação do espetáculo recorria a uma linha estética teatral com base na estrutura do *sketch*, mas numa forma teatral que podemos considerar *Teatro documental*¹³, apoiando-se em ferramentas do cinema e jornalismo, o que permitia a exposição objetiva da problemática social que retratava na sua dramaturgia. O cariz popular é outra das particulares que cunham o seu contributo: todas as formas intervenientes do espetáculo (música, dança, texto) tinham de ser acessíveis ao seu público – ideias que desenvolvemos no terceiro capítulo no ponto 3.2 *Do romance para o palco: Encenação e Cenografia*, na prática da execução do espetáculo 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Como Piscator, Bertold Brecht é um herdeiro do naturalismo. Suas experiências também principiam ali onde a contradição entre temática social e a forma dramática vem à tona: no “drama social” do naturalismo. Mas não é exatamente o naturalismo que Piscator e Brecht defenderam e levaram ao êxito às custas da forma dramática, e sim seu antagonista interno, que, sob o domínio da lei formal do drama, limitava-se a aparecer em um disfarce temático. (Szondie, 2001, p. 133)

O Teatro Épico de Brecht (que deriva do pensamento e prática de Piscator, aprofundando-o em termos teóricos) tem como princípio fundamental praticar o juízo crítico do espectador, fazendo-o refletir sob condição na sociedade. Assim o primeiro passo é abolir a empatia, a identificação e a ilusão da cena.

¹³ Forma teatral utilizada por Piscator para exposição da atualidade social e política. Esta forma ganha maior desenvolvimento entre as décadas de 50 e 70 do século passado, momento em que a literatura documentarística, a reportagem e a comunicação de massas ganham espaço e influência na sociedade. (Pavis, 2008, p. 387)

A esfera social é sempre a temática da peça que, tratada de forma racional e objetiva, concebe um teatro de arena, um teatro que regressa à *pólis* e à exposição do todo social. Veja-se o que escreve Walter Benjamim, num dos seus ensaios sobre o teatro épico brechtiano:

Para o público do teatro épico, o palco não se apresenta já como um lugar concebido com o fim de expor problemas. Para o palco, o público já não é uma massa de indivíduos hipnotizados, mas uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele deve satisfazer. Para o texto, a representação não significa já virtuosismo da interpretação, mas domínio rigoroso. Para a representação, o texto já não é fundamento mas sim um sistema de coordenadas, no qual se inscreverão como novas aquisições, os resultados obtidos ao longo dos ensaios. Aos actores, o encenador não dá já indicações tendentes a obter um efeito determinado, mas teses que implicam por parte daqueles, uma tomada de posição. Para o encenador, o ator não é já um comediante cuja função é assumir um determinado papel, mas um trabalhador encarregado de fazer o inventário do papel que desempenha. (Brecht, et al., 1990, pp. 38-39)

Influenciado pelo modernismo pós-segunda Guerra Mundial, pelos ideais do Partido Comunista na Alemanha e pelas propostas de Piscator (com quem trabalhou na década de 20), Brecht propõe a composição de uma dramaturgia que trate a consciência coletiva do povo:

O teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos. Renuncia a composições “acidentais”, que “simulem a vida”, “arbitrárias”; o palco não reflete a desorganização “natural” das coisas. É precisamente o oposto da desorganização natural que se aspira, ou seja, à organização natural. Os princípios à luz dos quais se estabelece tal organização são de índole histórico-social. A atitude que a encenação deverá assumir identifica-se com a de um cronista de costumes e a de um historiador; esta identificação, muito embora caracterizando deficientemente tal atitude, facilita-nos a sua compreensão. (Brecht, 1978, p. 32)

A *índole histórico-social* é uma característica fundamental no universo dramático das peças de teatro épico. Esta particularidade tem também o propósito do distanciamento entre o espectador e o espetáculo, pois os dramas de cunho histórico contextualizam exatamente a época em que o enredo se passa – afastando-o da

nebulosidade do contemporâneo¹⁴ e estimulando o pensamento sobre hábitos antigos –, relembrando assim a efemeridade humana e a repetição social, colocando o Homem como uma pequena peça inserida num macrossistema que o subjuga, mas que na distância certa é lhe possível compreender.

As personagens da dramaturgia brechtiana são homens comuns; o Herói dramático é afastado do teatro de Brecht: apresenta-se na arena o indivíduo, cidadão e único responsável pela sua alienação e passividade.

Modificando as motivações do teatro, transforma-se também a sua metodologia. Na metodologia do ator brechtiano, o efeito de distanciamento é o objetivo fundamental. O método da distanciamento no trabalho de interpretação está no assumir da representação teatral, pois a própria alienação da sociedade é por si só a grande luta de Brecht. Para esta representação assumida, Brecht exemplifica:

Esta tentativa de distanciar do público os acontecimentos representados manifesta-se já, em grau primitivo, nas obras teatrais pictóricas apresentadas nas tradicionais feiras anuais. O modo como fala o palhaço do circo e o modo como estão pintados os panoramas acusam a utilização de distanciamento. (Brecht B. , 1978, p. 55)

Ator e público assistem à personagem que o ator mostra. Esta exposição da personagem é uma influência do teatro chinês, cujos resultados eram conhecidos e admirados por Brecht. No teatro chinês, o performer não vive o *pathos* da sua personagem, ele mostra racionalmente através do seu movimento e dos seus gestos: este será um dos conceitos primordiais do entendimento de Brecht no teatro épico, o *gestus social*:

As experiências do novo teatro alemão desenvolveram o efeito de distanciamento de uma forma completamente autónoma; não houve, até agora, influência alguma da arte dramática asiática.

No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através de atores, mas também de música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.). O principal objetivo desde efeito era dar um carácter histórico aos acontecimentos apresentados. (Brecht, 1978, p. 63)

¹⁴ Partimos do ponto de vista do filósofo Giorgio Agamben no seu ensaio *O que é o Contemporâneo*, que estabelece a percepção da atualidade manipulada pela força do imediato. (Agamben, 2009)

Para além do gesto que demonstra, o ator dirige-se ao público e comenta os factos que expõe, aumentando o estranhamento entre ator e personagem e espectador e personagem. Esta comunicação direta entre ator e público quebra a quarta parede¹⁵ e aproxima o espectador e o ator enquanto testemunhas lógicas e pragmáticas dos acontecimentos expostos, viabilizando um pensamento crítico e de cidadania ativa.

Em conformidade com a proposta de Piscator, também o ator brechtiano deve ser participativo com um posicionamento crítico perante a problemática social onde se insere. Para este ator a grande motivação numa criação artística deve ser ideológica. O teatro volta à reflexão e ao debate social coletivo.

Piscator e a sua estética declaradamente política nunca pisaram palcos portugueses antes do 25 de Abril; Brecht chegou-nos n' *A Boa Alma de Se-Tsuan* (1958), mas numa produção brasileira em digressão a Lisboa – representada pela companhia da atriz Maria Della Costa –, mas censurada e proibida de regressar à cena após cinco apresentações (Rebello, 1989, p. 30).

A narrativa histórica do drama épico (no sentido que lhes conferem Brecht e Piscator) é identificada pela primeira vez na dramaturgia portuguesa em 1960, na obra *O Render do Heróis* de J. Cardoso Pires, e depois com peças de Bernardo Santareno, Luis de Sttau Monteiro¹⁶, de Luzia Maria Martins (encenadora e fundadora do Teatro-Estúdio de Lisboa) e de Fernando Luso Soares.

O Estado Novo envelheceu todo o panorama artístico português, ao fechar as fronteiras às inovações que espreitassem o país. Os olhos vigilantes da censura, com o beneplácito da Constituição de então, tentavam vedar a sociedade portuguesa. Em 1933, foi criado o Secretariado Nacional de Propaganda, dirigido por António Ferro, ideólogo do Estado Novo, incumbido da missão de criar uma memória coletiva com assento no folclore, na devoção popular e nos heróis fundadores da pátria portuguesa, mau grado a sua pertença literária, desde uma idade juvenil, ao movimento modernista. Glorificado e propagandeado este género de cultura, com traços que hoje designaríamos por populistas, por outro lado, a repressão imposta pela censura, desejava eliminar as ideias

¹⁵ Quarta parede refere-se ao vidro imaginário que cerca a moldura do espetáculo teatral e impede o contacto entre ator e público, promovendo um teatro ilusionista ou naturalista. (Pavis, 2008, p. 315)

¹⁶ Através do drama histórico *Felizmente Há Luar*, que teve uma encenação por Hélder Mateus da Costa, em 2006, permanecendo desde então no repertório d'A Barraca.

artísticas que pudessem de alguma forma desestabilizar estes parâmetros de *status quo* social. No caso da expressão artística, os censores fiscalizavam todas as criações nacionais ou internacionais que pretendessem apresentar-se em Portugal, criando também, em 1933, a PVDE¹⁷, siglas diferentes mas igual pretensão repressiva que acompanhará todo o regime político de quarenta e oito anos ditadura:

Todos os espetáculos eram sujeitos à censura prévia. Em relação ao teatro os censores liam as obras e aprovavam, reprovavam ou aprovavam com cortes. As peças reprovadas ficavam interditas a qualquer representação em todo o território nacional. As obras teatrais, quando aprovadas, eram ainda sujeitas a um outro escrutínio: o ensaio geral. Este era obrigatoriamente supervisionado pelos mesmos censores que tinham lido a peça. Neste ensaio geral, a observação dos censores centrava-se no texto, para verificarem se os cortes eram respeitados, nos cenários, para assegurarem que todos os elementos eram apropriados e nos adereços e figurinos que deviam respeitar a «moral e a decência». Na verdade, o ensaio supervisionava se a criatividade dos encenadores e atores não tinha dado outros sentidos ao texto, como forma de contornar as proibições da censura. (Cabrera, 2014, pp. 94 -95)

Durante o período da censura, muitos textos e projetos ficaram em gavetas, outros eram riscados pelo lápis azul¹⁸, outros sobreviviam-lhe, mas os espetáculos eram rapidamente proibidos de se apresentar em cena. Nesta fase, destacam-se as produções cénicas de obras dramáticas de Raul Brandão, Alfredo Cortez, Vitoriano Braga, Carlos Selvagem e Ramada Curto, que continuam nas suas obras, muitas vezes carregadas de ironia, a denunciar a realidade social portuguesa; é também neste momento que emerge, na literatura, o neorrealismo, que trataremos adiante, no segundo capítulo deste trabalho.

Em finais dos anos 20, a companhia Rey-Colaço e Robles Monteiro ocupa o Teatro Nacional até ao incêndio que o destruiu em 1964:

A actividade dessa companhia, nos trinta e cinco anos que ocupou o palco do Teatro Nacional, e na década seguinte, em que transitou pelos teatros Avenida, Capitólio e Trindade, resume paradigmaticamente a história do teatro português sob o fascismo – no que fez, no que não fez e no que lhe não foi permitido fazer. (Rebello, 1989, p. 129)

¹⁷ A PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, foi a partir de 1945 a PIDE, e no final dos anos 60, transformada em DGS, nas palavras da historiadora Ana Cabrera: «[f]oi uma polícia política criada para controlar, prender e matar os portugueses dissidentes do regime» https://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-ana-cabrera-orgnl.pdf

¹⁸ A comissão de censores do Estado Novo utilizava um lápis de cor azul nos textos que cortava e impedia publicação. A expressão «Lápis azul» tornou-se um símbolo popular de censura.

Paralelamente ao trabalho desta companhia, estabelecem-se alguns grupos de teatro independente entre os quais destacamos o Teatro Estúdio do Salitre (1946), fundado por Gino Saviotti, com o intuito de reformar o teatro português que, sendo vítima da censura (tanto a nível de expressão como de financiamento), era pressionado a investir no teatro comercial, para sua sobrevivência económica.

A influência do Salitre está na base de projetos de teatro experimental, que em oposição ao teatro comercial e ao teatro de revista vem diversificar a missão do teatro, entre os quais os grupos de teatro universitário como o CITAC¹⁹ (1956), onde Helder Costa assinará a sua primeira encenação, e o GTL²⁰, onde Céu Guerra faz as suas primeiras apresentações, ainda no universo dos amadores.

2. Do teatro universitário ao Teatro A Barraca

2.1 Maria do Céu Guerra

Depois de passar por várias fundações de coletivos teatrais²¹, foi no Teatro A Barraca, casa por si fundada ao lado de Mário Alberto (Artes, 2001, p. 13), que Maria do Céu Guerra construiu, ao longo dos anos, um trabalho que resultou em vários galardões que distinguem a sua carreira: foi n'A Barraca, instituição de utilidade pública, que protagonizou – e mais tarde arriscou encenar – as criações que, na sua maioria, constituem a sua carreira, fazendo d'A Barraca obra artística com a sua assinatura.

As apresentações teatrais de Maria do Céu como principiante remontam ao teatro universitário no Grupo Cénico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde frequentou o curso de Filologia Românica: uma carreira que começa, à semelhança de Helder Costa no CITAC, pelo teatro universitário (como passaremos a

¹⁹ O Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra – Grupo de teatro da Universidade de Coimbra, mas independente da Associação Académica de Coimbra. Reconhecido pela sua resistência ao fascismo (que levou ao seu encerramento em 1970) e pela sua aposta no experimentalismo artístico.

²⁰ Grupo de Teatro Letras – Grupo de teatro amador frequentado pelos alunos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

²¹ Maria do Céu Guerra esteve ligada à fundação da (2ª) Casa da Comédia, Teatro Experimental de Cascais, Teatro Adóque (Lopes, 2018, p. 310)

expor no ponto seguinte), percurso comum a muitos dos artistas que se revelam nesta época fervilhante dos anos 70 em Portugal.

Ainda no teatro amador, Maria do Céu Guerra, tal como outras atrizes que se tornaram grandes nomes do teatro contemporâneo, trabalhou sob direção de Fernando Amado na Casa da Comédia, participando em vários espetáculos que, embora amadores, revelavam um cariz experimental e uma ambição de renovação do teatro português. Escreve Rui Pina Coelho, na sua monografia sobre a Casa da Comédia:

A Casa da Comédia enquanto grupo de teatro com sede própria é fundada em 1962, mas as suas portas só são abertas em Julho de 1963. Entre estas duas datas são feitas as obras que transformam uma antiga carvoaria numa sala de teatro. É assim que na Rua S. Francisco de Borja, nº 24, às Janelas Verdes, nasce o que vai ser uma das mais estimulantes salas de espectáculo de Lisboa: o Teatro de Bolso de Lisboa – Casa da Comédia. A escolha do espaço é motivada por um discreto anúncio num jornal lisboeta: “Barracão precisa-se com área aproximada de 150m²”. O que se irá aí construir é um pequeno Teatro de Bolso, decorado por José de Almada Negreiros, com capacidade para cerca de 100 espectadores, com um palco de 6,30 por 7 metros, caixa para orquestra, camarins sobre o palco, apto também como sala de conferências. Destinava-se a ser uma oficina teatral onde se pudesse “experimental” sem pressões de tempo. Muitos dos que então se reúnem em torno de Fernando Amado virão a ser figuras proeminentes do teatro contemporâneo em Portugal, tais como Fernanda Lapa, Manuela de Freitas, Maria do Céu Guerra, Santos Manuel, Glória de Matos, entre muitos outros. (Coelho, 2006, pp. 121 -128)

A atividade da Casa da Comédia divide-se em duas fases, na primeira (1946-1947), apresenta dois espetáculos inovadores (característicos em Portugal do pós-segunda Guerra Mundial)²², mas cujas produções acabam por não ter continuidade. Fernando Amado regressa em 1963 com um projeto de mesmo nome, mas mais organizado e com sede própria; é nesta fase da Casa da Comédia – a partir de 1963 – que Maria do Céu Guerra integra o grupo em várias produções onde se destaca *A Farsa de Inês Pereira* (1964), que protagonizou e cuja influência da obra viria mais tarde a revelar-se n’*A Barraca* (2002)²³, nomeadamente no que respeita à sua encenação da

²² Apresenta-se no Teatro do Ginásio 16 de junho de 1946 o espetáculo *A Caixa de Pandora* de Fernando Amado e a 30 de maio do ano seguinte, no mesmo palco sobe a cena uma coletânea de espetáculos do mesmo autor: *O meu amigo Barroso*, *Musica na igreja*, *O ladrão* e *Novo Mundo*. (Coelho, 2006, pp121-128)

²³ Em 2002, no âmbito dos 500 anos sobre a primeira representação de Gil Vicente, *A Barraca* produz o ciclo «P’la Mão de Gil Vicente», que inclui as peças *A Comédia de Rubena*, *O Velho da Horta*,

mesma obra vicentina, onde a inspiração em Fernando Amado é evidente na estética de cena e na cenografia da criação de Céu Guerra.

É no Teatro Experimental de Cascais²⁴ que Maria do Céu Guerra se estreia como profissional em 1965:

Durante os anos em que esteve no TEC, interpretou: *Esopaida*, de António José da Silva; *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca; *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente; *A Maluquinha de Arroios*, de André Brun; *D. Quixote*, de Yves Jamiaquel; *O Comissário de Polícia*, de Gervásio Lobato (encenações de Carlos Avilez); *O Tempo e a Ira*, de John Osborne (encenação Artur Ramos); *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca; *Maria Stuart*, de F. Schiller; *Antepassados Vendem-se*, de Joaquim Paço d'Arcos; *Um chapéu de palha de Itália*, de Labiche (encenações de Carlos Avilez). (Lopes, 2018, p. 309)

A influência da Casa da Comédia e do Teatro Experimental de Cascais é clara na linha de trabalho que Maria do Céu Guerra veio depois a desenvolver individualmente: segue a mesma linha de interesse de Fernando Amado, nos textos que seleciona para a cena, bem como a linha de Carlos Avilez; embora não siga o *expressionismo* e *absurdo* com que este encenador se identifica (Lopes, 2018, p. 282), revê-se no experimentalismo desta linha e noutras características que Avilez valoriza, de que é exemplo o grande número de atores em cena, o que é frequente em muitos dos projetos d'A Barraca assinados por Maria do Céu Guerra.

O trabalho de Maria do Céu Guerra tem alguns pontos de contacto como também Peter Brook, um dos mestres de Carlos Avilez²⁵ (Lopes, 2018, p. 283), pela necessidade de análise sobre os exercícios de interpretação, que se revelam em Céu Guerra na constante reflexão das suas obras artísticas (não só na construção, mas também durante a carreira dos espetáculos). A atriz concebe o teatro como obra de arte viva em constante reflexão sobre si mesma.

A Farsa de Inês Pereira, *O Auto das Fadas*, todas com encenação de Maria do Céu Guerra. Cf. *Historial*. A Barraca. (1976)

²⁴ Maria do Céu Guerra integrou a fundação do Teatro Experimental de Cascais.

²⁵ Carlos Avilez em entrevista a Adérito Lopes, à qual pude assistir, considera seus mestres influentes: Francisco Ribeiro, Amélia Rey Colaço, Peter Brook, Grotowski, Luca Ronconi, Jean Vilar . (Lopes, 2018, p. 283)

Na inspiração da *dramatis persona*, a procura pela *violência interior* do ator que Avilez procura através de Grotowski (Lopes, 2018, p. 284) é identificável com o que Céu Guerra considera a crueldade necessária para o teatro; seguindo as entrevistas de Adérito Lopes a Carlos Avilez e Céu Guerra, encontramos alguns pontos de contacto:

Adérito Lopes: Uma história boa tem que ter sempre uma crueldade...?

Carlos Avilez: Sim. Mas o teatro que eu acho mais cruel é a farsa. Porque a gente ri-se com aquilo que estão a relacionar connosco. E não damos por isso. (risos) E estamos a fazer pouco de nós próprios. Isto é a farsa! É o teatro mais cruel que há. Quando é bem-feita... É horrível, as pessoas acham sempre que é o outro, mas somos nós... Portanto a farsa, é muito violenta. Mais que a tragédia, porque a tragédia impressiona, mas a farsa...quando é farsa...essas coisas são terríveis, fortíssimas! Fortíssimas! Cruéis! Nós não damos por isso, nós temos medo da crueldade sempre. Mas somos muito cruéis. Às vezes somos muito cruéis. (Lopes, 2018, p. 288-289)

Maria do Céu Guerra: Eu penso que não há uma obra interessante sem crueldade, porque o ser humano é cruel e se expurgamos do nosso trabalho, da nossa obra, a crueldade, estamos a tirar o sentimento mais estranho, mais surpreendente, que se manifesta das formas mais surpreendentes...eu penso que não há obra de arte sem crueldade! Não há! O resto é...é a pintura do menino da lágrima! De maneira que, sempre que trabalho, procuro a crueldade, procuro onde é que está a crueldade, onde é que está a crueldade nessas relações, onde é que está a crueldade neste espaço, onde está, onde é que ela está...? E procuramo-la e encontramos-la. E encontramos-nos nessa relação. Portanto a relação ajudou-nos. Da relação ou do conflito é que nasce o trabalho teatral. Não é?

Depois o que mais me interessa é a contradição. Tudo poder ser isto mas também noutros momentos ou nos mesmos, aquilo. Como dizia Boal (Augusto Boal), "não só mas também". Depois interessa-me a ambiguidade. Não me interessa que os conteúdos ou os sentimentos que estamos a transmitir sejam unívocos e de leitura imediata. (Lopes, 2018, p. 288-289)

A longa e variada experiência de Maria do Céu Guerra passou também pelos tempos áureos do Parque Mayer: a atriz integrou vários espetáculos como figura no Teatro de Revista, no Teatro Variedades e Teatro ABC.

É no Teatro Villaret, com o espetáculo *Liberdade, Liberdade!* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, com adaptação de Hélder Costa e Luiz Francisco Rebello, encenado por Luís Lima, que Maria do Céu Guerra e Hélder Costa se cruzam profissionalmente pela primeira vez, começando um caminho que os uniria até aos nossos dias numa obra conjunta que é o Teatro A Barraca.

Em 1989, estreia-se como encenadora no espetáculo *Menino de Sua Mãe*, com textos de Fernando Pessoa, por si organizados em guião, mas é em 1992 que o seu trabalho como criadora integral de *O Pranto de Maria Parda*²⁶ é reconhecido pela UNESCO, que nesse ano distingue a atriz com o prémio internacional das Artes na Expo'92 de Sevilha. Mais tarde, em 2010, com o seu espetáculo *Agosto – Contos da Emigração*, será por sua vez homenageada pelo FESTLIP – Festival de Teatro de Língua Portuguesa.

Ao nível da interpretação, foi nomeada por quatro anos consecutivos para os Globos de Ouro da SIC, na categoria de melhor atriz de teatro, e vence o prémio em 2006 com uma produção da Comuna Teatro de Pesquisa onde protagoniza ao lado de Carlos Paulo *Todos os que Caem* de Samuel Beckett, encenado por João Mota. Em 2015 vence novamente um Globo de Ouro e os Prémios Sophia, como melhor atriz de cinema no filme de António Pedro Vasconcelos *Os Gatos não Tem Vertigens*. Em 2011, é homenageada com o Prémio Santareno de Teatro pela sua interpretação em *D. Maria A Louca*, um texto de António Cunha mas de criação artística (interpretação e encenação) da autoria de Céu Guerra. No Brasil, em 2014, o espetáculo *Menino de sua Avó*, encenação da peça de Armando Nascimento Rosa, cuja criação divide com Adérito Lopes, foi também distinguido com o Prémio Especial do Júri na sua participação no FITA - Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis -, onde toda a equipa se vê distinguida.

Sendo uma figura pública associada a algumas causas culturais e a um discurso de preocupação política, Céu Guerra foi também homenageada pelo Estado Português, com a comenda da Ordem de Santiago da Espada e Ordem do Infante D. Henrique (Lopes, 2018, p. 315).

Em 2018, foi reconhecida como produtora cultural pela Estoril Sol, que lhe atribuiu o Prémio Vasco Graça Moura – Cidadania Cultural:

A atriz e encenadora foi a personalidade escolhida "por se ter destacado, ao longo da vida, numa prática de cidadania cultural, enquanto atriz, que levou à

²⁶ Este espetáculo apresenta-se no primeiro Festival das Nações do Chile, e, em 1994, *O Pranto de Maria Parda* chega ao Festival Internacional de Teatro de Bogotá e ao Festival Orense da Venezuela, apresentando-se no Festival Universitário de Cúcuta, na Colômbia e Venezuela, no VI Festival de Artes Cénicas de S. Paulo, Brasil, no Teatro de La Comune, e a convite do Centro Cultural Gulbenkian de Paris, numa digressão a Moçambique, no âmbito da Cena Lusófona. Posteriormente, é gravado para a RTP. (Lopes, 2018, p.311)

cena e por diferentes modos divulgou os grandes textos da literatura portuguesa e, nessa intervenção, que manteve em A Barraca como núcleo de irradiação cultural, formativo e vocacionado para a descoberta e criação de novos públicos", segundo o júri, ao qual presidiu Guilherme d'Oliveira Martins.²⁷

Assim, podemos interpretar que, embora alguns dos seus prémios não remetam especificamente para o seu trabalho artístico no Teatro A Barraca, estes foram sempre atividades pontuais que manteve a par do seu estatuto de diretora dessa casa que dirige e onde amadureceu como atriz protagonista e encenadora, com lugar relevante no teatro contemporâneo português.

2.2 Hélder Mateus da Costa

*Porque as pessoas passam a vida a confundir uma coisa que é a revolta, confundem a revolta e a indignação, com a revolução: é tudo ao contrário. Revolta é nervo, é emoção. Revolução é frieza e ação.*²⁸

Hélder Costa, encenador e dramaturgo, afirmou a sua linha artística n'A Barraca onde se estabeleceu como encenador residente nos idos dos anos 70, quando regressado ao país natal, depois do exílio político em França.

Cedo se interessou pelas artes do teatro como meio de comunicação, uma primeira influência das festividades, comemorações e tradições da cultura portuguesa, tão vivas em terras alentejanas, de onde é natural.

Proveniente do Teatro Universitário, o percurso artístico de Hélder Costa começou no CITAC, quando frequentava o curso de Direito na Universidade de Coimbra, o início de uma viagem dramatúrgica pela História e Cultura de Portugal e do mundo: «Devo muito ao CITAC. Descobrir uma forma de vida que alia o útil e o agradável, e principalmente perceber que o teatro não passa de uma extraordinária escola de cidadania» (Citac, 2006, p. 65)

²⁷ Cf. *Maria do Céu Guerra distinguida com Prémio Vasco Graça Moura*. Expresso. (2019) <https://expresso.pt/cultura/2019-01-03-Maria-do-Ceu-Guerra-distinguida-com-Premio-Vasco-Graca-Moura> [09-05-2020]

²⁸ Anexo 4 - Entrevista de Hélder Mateus da Costa – Do CITAC até A Barraca. Depoimento que me foi prestado pelo encenador e dramaturgo Hélder Costa, a 10 de dezembro de 2012.

Jovem lúcido e perspicaz, na sua primeira proposta para a cena julga salvar-se da censura do Estado Novo com uma encenação do *Auto da Índia* de Gil Vicente - assegurando a proposta através de um dos nomes de referência da identidade nacional, cultivada como expoente máximo na sociedade do Estado Novo -, mas Gil Vicente, nome imprescindível da História do Teatro Português, foi censurado. Citando o encenador: «Gil Vicente censurado? Espera, isto é perigoso... e foi aqui que eu percebi duas coisas: A primeira é que o Teatro é importante, a segunda é que Teatro não chega»²⁹. Desconsiderando as chamadas de atenção da PIDE, fazer o trajeto da censura à prisão política foi uma questão de poucos meses: as propostas dramáticas de Hélder Costa constantemente censuradas levaram a uma perseguição política que passou por uma permanência na Companhia Disciplinar Penamacor³⁰ como preso político, onde foi o nº38 e ficou retido de maio a julho de 1962. A prisão não acalmou as suas ansiedades políticas e, quando libertado da prisão, Hélder Costa retomou a sua luta pelo direito de liberdade de expressão. Desta vez, foi obrigado a deixar o país.

Exilado em França, frequentou a Universidade Paris-Sorbonne e envolveu-se no mítico Maio de 68³¹. Desiludido com o alheamento ideológico que se fazia sentir aquando da sua chegada a Paris, Costa organizou um pequeno grupo de debate sobre conceito de marxismo. Estas reuniões deram depois origem à edição de cerca de três folhas, distribuídas semanalmente nos bairros dos subúrbios de Paris onde residiam os portugueses emigrantes. A adesão era tal, que logo os textos originaram um pequeno jornal, que gradualmente aumentou o número de participantes até que o convívio, por fim, resultava já numa festa popular, de onde nasceu depois a ideia de criar o Teatro Operário de Paris³², um teatro bem ao estilo de Piscator, cujos membros integrantes eram não atores³³ - portugueses imigrantes, trabalhadores vivendo, na sua maioria, em permanência ilegal -, que, a par das excessivas horas de trabalho e condições mínimas de habitabilidade em bairros de lata clandestinos, eram atores de intervenção usando o teatro como meio de contestar a sociedade: «Um milhão de portugueses, fugidos à

²⁹ Idem.

³⁰ Cf. *Hélder Costa*. RTP (2015)

³¹ Cf. Dossier Pedradas no Charco no Maio de 68. Tvi24. (2018)

³² Os teatros operários têm início na URSS na sequência da Revolução, e onde crescem as mais entusiastas experimentações que colocam o teatro mais próximo de uma proposta de debate social do que de uma linha artística. (Molinari, 2010, pp. 362-363)

³³ O Teatro Operário, não era constituído por profissionais, embora tenha formado alguns atores. Sendo que algumas tornaram-se profissionais, tais como o ator Cândido Ferreira.

fome, à Pide, à guerra colonial, e também alguns que, muito simplesmente, procuravam a liberdade de viver e de pensar» (Costa, *Teatro Operário*, 1980, p. 5).

O descontentamento social dos cidadãos que integravam o grupo propiciava a que os obrigasse e aliciasse com hábitos que até aqui lhes eram estranhos, como seja a leitura; oriundos de classes económicas muito desfavorecidas, alguns membros não tinham tido acesso à educação e eram agora alfabetizados e politizados.

As pessoas ficavam realmente ricas, e conheciam e discutiam e faziam... Já disse isso várias vezes, para mim, a minha escola de teatro foi aquilo. Eu tirei o Instituto do Teatro na Sorbonne e não me fez mal nenhum evidentemente, aprendi uma base cultural, mas não aprendi teatro, isso é mentira: O teatro foi ali, e foi com aquelas pessoas.³⁴

Todos os espetáculos eram de entrada livre, realizados ao fim de semana (folga dos trabalhadores) e os donativos que eram recolhidos eram doados e enviados para Portugal para financiar ativistas na luta pela liberdade do país.

Depois das apresentações – na estrutura que Augusto Boal veio promover n’A Barraca –, realizavam-se debates sob a temática tratada no espetáculo.

Estabelecida e assegurada a criação do grupo pela sua vertente sociopolítica, surgiu a preocupação estética, pois, sendo um teatro de intervenção urgente na esfera social, focou-se inicialmente num discurso político, só depois passou a ser aprofundada a estética necessária que pode aliar a política à arte.

E eles perceberam perfeitamente isso e tinham cuidado com isso, e realmente aquilo tinha qualidade. Os meus colegas da Sorbonne ficavam malucos com aquilo! E isso deu-me aquela noção de arte e cultura à séria. As coisas têm de ter um conteúdo, tem de ter uma forma progressista, a arte e a cultura servem para fazer o desenvolvimento das pessoas. E nós não tínhamos medo dessas coisas, quem tem medo é quem não sabe fazer (...) Mas o que é extraordinário, é que enquanto para mim aquilo é uma memória inesquecível, mas que tenho tido tanta coisa, para eles foi um pilar fundamental para a vida, foi onde eles evoluíram. E eu não sei se são militantes ou não, não é isso que importa, o que sei é que fizeram-se cidadãos!³⁵

³⁴ Anexo 4 - Entrevista de Hélder Mateus da Costa – Do CITAC até A Barraca. Depoimento que me foi prestado pelo encenador e dramaturgo Hélder Costa a 10 de Dezembro de 2012.

³⁵ Idem.

A primeira peça realizada pelo Teatro Operário era ainda composta por poucos elementos, mas rapidamente o grupo ia crescendo e os imigrantes portugueses associando-se a esta ideia:

[f]omos a um foyer, um foyer é como se diz em português... bem... era um sítio onde homens solteiros dormiam (risos). Fomos lá fazer a peça, correu muito bem e depois apareceu um gajo com uma bandeirinha portuguesa a dizer “Viva Portugal!”, disse-lhe Espera lá... você é português? Você não me diga que é da PIDE! Somos todos portugueses aqui!” e ele “Vocês estão aqui a estragar!”. Perguntei-lhe o que estávamos nós a estragar, e como, pela demonstrar as condições de trabalho através de uma peça? Perguntei-lhe se trabalhava e o que fazia e pronto: uma reunião ali e ficou logo outro a trabalhar com o eles, e criou-se um grupo! Foi um rastilho incrível!³⁶

O primeiro texto dramático original do coletivo do Teatro Operário *18 de Janeiro na Marinha Grande* tratava o acontecimento verídico de revolta anarquista e sindicalista, que resultou na prisão de cerca de quize pessoas no Tarrafal, no campo de concentração português.

Uma coisa de História de Portugal que a gente não sabe, é que a chegada do Salazar não foi pacífica, os portugueses não se calaram. Ele entrou em 1926 e a 27 houve duas revoltas violentíssimas em Lisboa, onde morreram centenas de pessoas. O movimento anarquista ainda estava forte, e os anarquistas tinham uma grande força sindical. E a Marinha Grande levou aquilo a sério: tomaram conta da Câmara Municipal, prenderam os guardas-republicanos, bandeira vermelha e acabou! Claro que só tiveram dois dias. Um ataque do exército e foram presos. Na altura era extremamente importante, porque não havia do ponto de vista político em Portugal o mostrar que com a energia popular se pode avançar!³⁷

Na sua sequência, o grupo escreveu e representou *O Soldado*, abordando a Guerra Colonial Portuguesa, um tema pessoal em muitos dos não-atores que o interpretavam, pois muitos viviam esta situação quer com familiares recrutados, quer com a fuga à sua recruta. *A terra a quem trabalha* foi última peça apresentada pelo coletivo, mas já não contou com a presença do encenador; o 25 de Abril chegou antes da estreia e Helder Costa voltou a Portugal.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

O Teatro Operário, sob direção de Hélder Costa, teve a duração de três anos, mas continuou na sua ausência pelas mãos dos operários que o integravam, fomentando, depois de Costa, vários grupos de teatro nos arredores de Paris e em várias cidades de França, assim como na Holanda, na Bélgica, na Dinamarca, no Luxemburgo e na Suécia.

Para se compreender a importância disto, só em Paris, cerca de dois meses antes do 25 de Abril, decidimos fazer uma reunião de todas as pessoas ligadas aos grupos de Teatro Operário e essa reunião deve entre 150/ 170 pessoas... só de pessoas que já trabalhavam! Isto é incrível! O que significa a energia que o teatro pode criar. E eu sou um apaixonado por isso.³⁸

Hélder Costa chegou ao Grupo A Barraca cerca de um ano após o seu regresso a Portugal. O seu primeiro convite foi o de dirigir a secção de teatro numa rádio, ao mesmo tempo que entrava no primeiro espetáculo feito depois do 25 de Abril, *Liberdade, Liberdade*, no Teatro Villaret, ao lado do encenador Luís de Lima, com quem mantinha uma relação de amizade, desde o CITAC em Coimbra:

Quando se deu o 25 de Abril e eu regresssei para Portugal, vi num anúncio Luís de Lima no Villaret. Ele estava a trabalhar com o Luiz Francisco Rebello e disse-me logo, para eu começar imediatamente a colaborar com eles. Embora não percebesse exatamente o que é que queriam que eu fizesse, deram-me o texto brasileiro para as mãos e eu escrevi logo uma série de cenas. Fiquei como assistente de encenação e a verdade é que acabei por fazer cerca de metade da encenação. O elenco eramos eu, a Céu (Maria do Céu Guerra) e o João Perry. Aquilo correu muito bem. Foi muito giro.³⁹

Hélder Costa assistiu ao primeiro espetáculo da companhia A Barraca e, finalmente, encontrou o género de teatro com que se identificava. Nesse sentido, A Barraca convida-o para assinar a encenação de uma obra de Brecht, mas a sugestão de Costa foi Gil Vicente.

Auto da Índia, numa mistura... temas da guerra, ainda há a guerra, a guerra colonial, ainda se discute muito isto, entra-se como deve ser. (...) Foi o começo de uma proposta, uma chave, que se prova depois pelo reportório, uma linha de trabalhar a História e a Cultura de Portugal (...) Quarenta e oito anos de fascismo tinham evidentemente adulterado muitos aspetos históricos, assim

³⁸ Idem.

³⁹ Idem.

como o aspeto cultural, o que era também uma hipótese de reportório única, nenhum grupo estava a fazer isso.

Eu tenho um enorme respeito pelas pessoas que sempre lutaram por isso e quero contribuir para isso, o que fiz em Paris foi o tema Portugal!⁴⁰

Histórias de Fidalgotes estreia Hélder Costa n'A Barraca, a 2 de Setembro de 1976, no I Festival de Teatro da Guarda, e marca o início de uma parceria entre Hélder Costa e Maria do Céu Guerra.

3. Teatro A Barraca: A origem de um repertório e a identificação de uma estética

A revolução de 25 de Abril de 1974 marcou o ponto de conversão da sociedade portuguesa em todos os seus sectores. O fim da censura, em maio de 1974, foi a primeira conquista da democracia no teatro português.

A Revolução de Abril abriu as portas não só aos seus agentes culturais exilados no estrangeiro, como também a encenadores e artistas estrangeiros que, exilados dos seus países de origem, procuram Portugal para desenvolver o seu trabalho num espaço de liberdade de expressão e criação. Este acolhimento a criadores estrangeiros será a causa de uma interculturalidade rica naquilo que seria o teatro português; A Barraca acolheu Augusto Boal, no final dos anos 70, quando este se exila em solo europeu, em fuga à ditadura militar brasileira:

Estas novas entidades congregavam, maioritariamente, jovens profissionais, alunos oriundos do “novo” Conservatório, “actores” do teatro amador universitário ou jovens saídos de “cursos” ministrados por convidados estrangeiros que, então, visitaram a Portugal (como Peter Brook ou Augusto Boal) ou que se tinham fixado entre nós (como Adolfo Gutkin).⁴¹

Uma nova geração de teatro independente que pretende alimentar o conceito e a prática da criação de grupos, ocorridas em data anterior ao 25 de Abril, com origem ainda na década de 50, mas sobretudo de 60 – nomeadamente o Teatro Experimental do Porto (1953), o Teatro Experimental de Cascais (1963), o Teatro Estúdio de Lisboa

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem.

(1964) e o Grupo 4 (coletivo de que derivou o atual Novo Grupo) –, e distinguir-se do teatro comercial e de revista que até então eram, na sua maioria, as propostas da realidade teatral portuguesa (para além da companhia residente no Teatro Nacional). Ainda antes do 25 de Abril, mas já na sua vontade, nasce o Teatro de Campolide⁴² (1971) Teatro da Comuna (1972), logo seguido pelo Teatro da Cornucópia (1973), e, posteriormente à revolução, nascem novas companhias, por ordem cronológica: O Bando (1974), Casa da Comédia (uma nova fase deste espaço teatral a partir de 1975), Teatro da Graça (1975), Centro Cultural de Évora (também em 1975, e que mais tarde adotará a sua atual designação de CENDREV – Centro Dramático de Évora), A Barraca (1976), Seiva Trupe (1978), o Teatro O Semeador de Portalegre (1978), Teatro Art’Imagem do Porto (1981), a Companhia de Teatro de Braga (1984), etc. No entender de Eugénia Vasques (1999, pp. 2-3):

Nos anos que medeiam entre 1974 e 1984, uma década activa em que alguns artistas procuram potenciar as suas experiências adquiridas no exílio e outros procuram o contacto com mestres, escolas ou criadores estrangeiros, prossegue a definição da nova geografia teatral, através da solidificação, reactivação ou do aparecimento de importantes novos grupos de teatro independente.

Carlos Porto considerou sobre o teatro que se fez em Portugal depois de Abril:

[o] rigor das encenações de João Lourenço para os dramas maiores de Brecht (...); a fidelidade da Comuna, e do seu director João Mota, ao espírito de pesquisa de pesquisa semântica pelo qual se define um certo tipo de vanguardismo; o redimensionamento de um teatro popular, na concepção e no destino, de forte poder comunicativos, que, por vias diversas, a Barraca e o Teatro de Campolide têm vindo a empreender; a riqueza e originalidade do código de sinais utilizado por Filipe La Féria nas suas provocativas encenações na Casa da Comédia (...); ou as propostas inovadoras de José Caldas e João de Brites na área do teatro infanto-juvenil, finalmente libertado dos padrões convencionais de uma moral e uma linguagem artística retrógradas. (Apud Rebello, 1989, p. 150)

O cariz popular que Carlos Porto identifica n’A Barraca e no Teatro de Campolide (atual Companhia de Teatro de Almada) assemelha-se à ideia de *arte popular* sob a qual Brecht havia já refletido. Na perspetiva brechtiana, o Teatro Popular foca-se na racionalidade e na objetividade dos factos sociais para assim incitar uma

⁴² O Teatro de Campolide sediado na freguesia do mesmo nome em Lisboa, muda a sua morada para a Cidade de Almada em 1978, alterando também o seu nome para a cidade que o acolhe: Companhia de Teatro de Almada.

consciência crítica social e histórica. Neste ponto de vista, *arte popular* consiste na compreensão e alcance da obra que é apresentada; para tal, ela deve ser legível para seu público popular a que se destina, contendo vários traços assinalados por Bertold Brecht:

- ser compreensível para as largas massas, adoptar e enriquecer as suas formas de expressão;
- adoptar e consolidar o seu ponto de vista;
- representar a parte mais progressiva do povo, de forma que esta possa tomar a direcção da sociedade e, por conseguinte, ser compreensível também para a outra parte do povo;
- familiarizar-se com as tradições e desenvolvê-las;
- transmitir à parte do povo que aspira ao papel dirigente, as conquistas positivas dos que hoje detêm o poder. (Brecht, 1990, p. 10)

Na *arte popular* – arte para o povo – é crucial o seu realismo, isto é, uma relação factual entre o que se retrata no palco e o que se vivencia no meio social. A esta relação, que o autor designou com o sistema da *causalidade social*, este composto deveria ser suficientemente *concreto* não perdendo a sua objetividade, mas possibilitando a *abstracção* (Brecht, et al., 1990, p. 11) que permite a reflexão. Uma obra realista, deve corresponder ao seu tempo de representação e não à época em que foi escrita, visto que incluía características de uma sociedade atual na época da escrita, que já teriam evoluído em determinada direcção, e hoje seriam outras, segundo Brecht:

Ser realista significa:

- apresentar o sistema de causalidade social;
- escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mas urgentes em que se encontra a sociedade humana;
- destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento;
- ser concreto e possibilitar a abstracção (Brecht, 1990, p. 11)

Uma das bases iniciais d'A Barraca e que lhe deu relevância entre as propostas de teatro português surgido no último quartel de novecentos, foi o seu cariz «popular sem ser populista» (Costa & Guerra, 2001, p.6).

Recusando o elitismo e o comercial, A Barraca propôs-se à manifestação artística e cénica a pensar em faixas populacionais que até aqui a ela não tinham acesso, e iniciou a sua obra por um teatro de carácter urgente (e por isso menos rigoroso em termos de execução concreta), onde a preocupação prioritária passava pela propaganda, na linha do teatro *agitprop* das vanguardas do teatro político europeu:

Nos anos imediatos à Revolução, o teatro foi, entre nós, fundamentalmente, um teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro colectivista e de agitação e propaganda, e, o que é muito importante, um teatro à procura de uma nova geografia estrutural e de uma cada vez mais sistemática e alargada intervenção nacional.⁴³

É com o propósito de um teatro popular que o Teatro A Barraca é oficialmente fundado em 1976, na sua estreia de *Cidade Dourada*⁴⁴. Hoje, a sua história é quase uma lenda para os jovens que integram o grupo, quando Maria do Céu Guerra a conta entre maquilhagem e memórias nas conversas de camarim.

Maria do Céu Guerra e Mário Alberto viajam por Espanha no ano de 1975, quando numa pequena localidade andaluza ouvem camponeses cantando os poemas de Federico Garcia Lorca⁴⁵, poeta e dramaturgo de traço artístico e humano genial, que apaixonou as gentes das terras por onde se apresentou com o seu grupo de teatro itinerante La Barraca: viajando num antigo carro da Farândola. Lorca sonhou um teatro universitário ambulante, que chegaria a todas as aldeias de Espanha, e levaria consigo as palavras de Cervantes, Lope de Vega e Calderón. A beleza da ideia de colocar as palavras de grandes poetas, escritores e dramaturgos, no quotidiano das classes mais baixas e para as quais o seu acesso parecia ser limitado, é, segundo Céu Guerra, o pilar da vontade de fundar uma companhia de teatro em Portugal sobre a sua direção.

No ano de 1976, Portugal era um país que saía do silêncio de uma política de censura fascista; era urgente, para os agentes artísticos que se afirmavam (juntando-se aos veteranos do teatro independente que já se haviam afirmado nas décadas de 50 e 60 – como António Pedro, Luzia Maria Martins, Fernando Gusmão e Carlos Avilez) no início de 70, quebrar um silêncio de quase cinquenta anos de ditadura. Era inadiável gritar todas as possibilidades que durante tanto tempo viviam para lá das nossas fronteiras geográficas e pessoais. O Teatro A Barraca, à semelhança dos grupos que surgem nesta época, foi um dos mensageiros desse dever de ação artística, livre e social.

⁴³ Idem.

⁴⁴ A 4 de Março na Incrível Almadense, estreou o espetáculo da fundação d'A Barraca: *A Cidade Dourada*. Este foi um texto elaborado coletivamente pelo Grupo de Teatro La Candelaria, de Bogotá na Colômbia. Foi uma tradução e adaptação de Virgílio Martinho, com poemas José Carlos Ary dos Santos, Samuel e José Manuel Osório, numa encenação coletiva coordenada por Fernanda Alves.

⁴⁵ Nunca abdicando da sua liberdade artística e humana, Garcia Lorca foi fuzilado na madrugada de 19 de agosto de 1936, pelo regime tirano de Franco, tornando-se um dos heróis da Guerra Civil de Espanha e da História do Teatro.

Para difusão do seu trabalho, A Barraca buscou públicos-alvo próprios através de um projeto de itinerância com uma estética próxima do realismo social e um repertório de temática histórica e cultural, com inspiração na vocação interventiva, poética e política de Lorca, já enunciado, a seu modo, por Brecht⁴⁶.

Os dois diretores recorrem à música como parte integrante do seu espetáculo, embora com motivações diferentes. Esta expressão de Teatro Popular revela-se, n'A Barraca, com uma importância musical que importa sublinhar, tanto na composição original de Maestro António Victorino de Almeida⁴⁷, como na criação de letras de Hélder Costa, habitualmente musicadas por João Maria Pinto, como, ainda, através de elementos convidados, como foi o caso da cantora lírica Mariana Abrunheiro, da cantora e bailarina Adriana Barros Queiroz e do guitarrista Zé Pato no espetáculo *Mariana Pineda*. No entanto, no histórico do repertório musical do grupo encontramos nomes que se destacam no panorama poético (José Carlos Ary dos Santos) e musical: José Afonso, Fernando Tordo, Fausto (cuja obra-prima, *Por este rio acima*, teve origem na música que compôs para o espetáculo *Fernão, Mentos?*), Jorge Palma, Vitorino, José Mário Branco, entre outros⁴⁸.

As canções tiveram um papel importante nas peças de Brecht, desde o início. Elas interrompem a ação, marcam a pausa, que às vezes é anunciada por um gongo. (...) No Theater am Schiffbauerdamm em Berlim. Lotte Lenya, Erich Ponto e Roma Bahn asseguraram um grande sucesso para Bertolt Brecht e seu compositor Kurt Weill. Mas foi um triunfo contrário às intenções de Brecht. O dedo indicador erguido em acusação ficou submerso sob o deleite do público com o romantismo de *gangster* e de bordel. As pessoas divertiam-se

⁴⁶ Ainda hoje A Barraca defende o seu propósito de fazer teatro sobre o povo e para o povo, apesar de os repertórios e opções administrativas por vezes não o confirmarem: o Teatro Português desde a década de 70 aos nossos dias sofreu várias alterações nas suas políticas económicas e as fontes de rendimento das companhias nem sempre possibilitam – ou muito raramente possibilitam – uma oferta de trabalho que não seja precária para a maioria dos que a integram. Esta instabilidade económica das companhias e dos seus trabalhadores causa, naturalmente, divergência entre os ideais da sua origem e os resultados do seu projeto em termos práticos.

⁴⁷ Membro da Cooperativa Grupo de Ação Teatral A Barraca CRL, António Victorino de Almeida frequentemente integra ou apoia as criações d' A Barraca (especialmente em espetáculos dirigidos por Céu Guerra), como compositor ou diretor musical.

⁴⁸ Ary dos Santos, Fernando Tordo, Samuel: *A Cidade Dourada*; Luís Pedro Faro: *Histórias de Fidalgoes* e *D. João VI*; José Afonso: *Zé do Telhado*; *Fernão, Mentos?*; *Tudo Bem*; Fausto: *Fernão, Mentos?*; Orlando Costa: *É Menino ou Menina?*; *Fernão, Mentos?*; *Um Dia Na Capital do Império*; *Diabinho de Mão Furada*; *Uma Floresta de Enganos*; Carlos Alberto Moniz: *Ao Qu'isto Chegou!*; Vitorino: *Tudo Bem*; *Viva La Vida!*; Janita Salomé: *Margarida do Monte*; José Mário Branco: *Gulliver*; Jorge Palma: *A Balada da Margem Sul*; Paulo Curado: *Angel City*; e *As Maravilhosas Aventuras de Salta Pocinhas*; António Victorino de Almeida: *Santa Joana dos Matadouros*; *Damião de Góis*; *Liberdade em Bremen*; *A Relíquia*; *Xeque-Mate*; *Um Inverno Debaixo da Mesa*; *Inspetor Geral*; *Dona Maria, A Louca*; *Menino de Sua Avó* e *À Volta o Mar, no Meio o Inferno*.

deliciosamente; as canções davam a volta, e a provocação ficava fora. A proposta didática havia sido parodiar a ópera romântica burguesa, com seus próprios meios, e transformá-la, de entretenimento, num órgão de informação. Esta proposta falhou. Brecht, o artista, vencera Brecht, o teórico. (Margot, 2001, pp. 507-510)

Na linha de Brecht e do Teatro Popular, mas com um novo contributo, Augusto Boal é uma das bases influentes do teatro que se constrói n'A Barraca. Este encenador, dramaturgo e teatrólogo brasileiro foi membro integrante do grupo entre os anos 1977 e 1978, encenando as obras⁴⁹ *Barraca conta Tiradentes* (1977), *Ao Qu'isto Chegou!* – *Feira Popular de Opinião* (1977) e *Zé do Telhado* (1978).

O acolhimento d'A Barraca a Augusto Boal, no momento em que este publica em Portugal a primeira edição do seu *Teatro do Oprimido*, prendeu-se com a identificação nas motivações do fazer teatral: a consolidação de um teatro como meio transformador da sociedade e o interesse de ambos pelas técnicas de teatro da América Latina – repare-se que a primeira produção d'A Barraca adotou um texto de criação coletiva do teatro La Candelária (Bogotá). *A Cidade Dourada – ou nem tudo o que luz é ouro* foi elaborado coletivamente, segundo Virgílio Martinho, tradutor da primeira peça de teatro d'A Barraca: «Portanto um daqueles muitos textos teatrais sul-americanos significantes de toda uma filosofia teatral que tenta pôr o teatro ao serviço da transformação política do mundo, sem descurar porém a sua formação artística.»⁵⁰

O teatro latino-americano singulariza-se como movimento de criação cénica onde os grupos circulam pelos países, estabelecendo contacto com outros grupos a fim de desencadear um intercâmbio de redes e vasos comunicantes, o que se identifica com um dos grandes propósitos da fundação desta companhia – e que também reflete a influência lorquiana de missão de itinerância –; parecia acreditar-se, n'A Barraca, que a

⁴⁹ *A Barraca conta Tiradentes* foi o primeiro trabalho de Boal n'A Barraca. Esta foi a análise de um movimento de busca pela liberdade do povo Brasileiro. Estreou a 16 de abril, de 1977, no Centro de Cultura Popular de S. Mamede. Um texto de Augusto Boal e Guianfrancesco Guarnieri, música de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller, Theo de Barros, Carlos Moniz. A encenação coube a Augusto Boal e o elenco foi constituído por Fernanda Lapa, Jorge Gonçalves, José Manuel Osório, Luís Lello, Manuel Marcelino, Maria do Céu Guerra, Mário Viegas e Paula Guedes. A este sucesso, seguiram-se outros com a encenação de Boal, *Ao Qu'isto chegou!* e *Zé do Telhado*. *A Herança Maldita* foi outro espetáculo com a mão de Augusto Boal, desta vez pela autoria do texto.

⁵⁰ Cf. *A cidade Dourada*. A Barraca. (1976)

itinerância⁵¹ seria um dever cívico destinado a estabelecer um diálogo entre culturas e diferentes formas de conhecimento.

O teatro itinerante dos povos da América Latina ganha voz em cena para falar da sua experiência histórica: uma experiência que muitas vezes os conduz à subversão dos códigos europeus, fazendo emergir novas formas estéticas, novas maneiras de interpretar o mundo:

Alguns grupos de teatro popular preferem apresentar peças que não refletem realisticamente a realidade, mas falam da vida real de forma parabólica ou metafórica. Na verdade, o teatro realístico pode apresentar uma dificuldade essencial no seu funcionamento para um público popular: mostrar a vida como publico já a conhece, mostrar a miséria aos miseráveis, a fome aos famintos. Voltando à frase de Brecht, o dever do artista não “é o de mostrar como são as coisas verdadeiras, mas sim mostrar como verdadeiramente são as coisas” e este objectivo consegue-se muitas vezes mais facilmente por intermédio de uma fábula que pode demonstrar com maior clareza o mecanismo essencial de certas formas de exploração do homem pelo homem. (Boal A. , 1977, p. 102)

O contributo de Augusto Boal desenvolveu a partir desse movimento latino-americano até formular a sua conceção de Teatro do Oprimido⁵², um assinalável contributo deste autor para o teatro contemporâneo, que se reflete já de algum modo durante a sua breve permanência na companhia. N’A Barraca, aplicou técnicas teatrais e exercícios iniciais para não-atores, que viriam a estar associados à prática do Teatro do Oprimido. Nesta conceção, Boal estabelece que todos somos atores e espectadores dos vários papéis que desempenhamos na nossa vida social e privada:

Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente ao espelho, no maracanã ou em praça pública

⁵¹ O trabalho de itinerância n’ A Barraca leva as suas deslocações além-fronteiras: Bélgica, Suíça, França, Itália, Venezuela, Uruguai, México, Columbia, Chile, Estados Unidos da América, Canadá, Macau, Moçambique, Cabo Verde, Espanha, Brasil. Nestas viagens, seguiram as obras: *Calamity Jane* de Hélder Costa e Maria do Céu Guerra (Espanha, Dinamarca, México); *O Príncipe de Spandou* de Hélder Costa (Áustria, Dinamarca, França, Espanha, Roménia, Bolívia, Reino Unido); *Mi Rival* de Hélder Costa (Espanha); *O Inocentista* de Hélder Costa (América Latina e França); *Felizmente Há Luar* de Luís Sttau Monteiro, encenação de Hélder Costa (Brasil) – participação especial na mostra latino-americana de teatro de grupo; *Obviamente Demito-o!* de Hélder Costa (Brasil e Suíça); *Agosto – contos de imigração* (Macau e Brasil); *D. Maria, A Louca*, de António Cunha (Brasil); *Menino de Sua Avó*, de Armando Nascimento Rosa (Brasil).

⁵² O Teatro do Oprimido nasce da vontade de Boal de envolver a sociedade como parte ativa através do teatro. Criou e adaptou exercícios/jogos para atores e não-atores, onde cada um experimenta, antes de mais, a liberdade da criação e a liberdade da aceitação individual pela afirmação da identidade. (Boal A.2009)

para milhares de espectadores. Em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros.

A linguagem teatral é a linguagem humana por excelência e a mais essencial. Sobre o palco, atores fazem exatamente aquilo que fazemos na vida cotidiana, a toda a hora e em todo o lugar. (Boal, 2015, p. 13)

Embora a estética do Oprimido não tenha sido o apanágio dos trabalhos que desenvolveu n'A Barraca, o seu universo artístico foi essencial nos espetáculos que encenou, onde se salienta a sua consideração pela rejeição de uma estética elitista dominante, defendendo antes o respeito por cada ser humano na sua forma de se expressar, que pode ter lugar como valia artística, uma característica também presente na direção de Helder Costa; já não tão identificável com a perspetiva de Maria do Céu Guerra, que defende uma visão de teatro hierarquizada, com padrões de realização formal mais exigentes.

Quanto à composição da cenografia, no caso d'A Barraca, as opções cenográficas parecem estar associadas ao financiamento. Não é reconhecível uma identidade fixa nesta componente estética, sendo que as opções plásticas variam de produção para produção, de que são exemplo as duas criações artísticas apresentadas nesta investigação: *Claraboia* (2015) beneficiou de um apoio extraordinário do Fundo de Fomento Cultural⁵³, enquanto *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2016) foi criado num momento em que a companhia atravessava severas dificuldades financeiras. O condicionamento financeiro é um dos grandes entraves à possibilidade de criação, a que já Peter Brook se referia no capítulo inicial d' *O Espaço Vazio* - «*O Teatro do Aborrecimento Mortal*» (Brook, 2016, pp. 20 -23).

Neste sentido, embora por vezes os espetáculos apresentem poucos elementos em cena, eles nunca estão totalmente vazios, e muitas vezes são carregados de sinais virtuais através das projeções, uma estética que, de facto, não corresponde por inteiro ao conceito de espaço vazio de Peter Brook na sua idealização cenográfica:

Numa relação ideal com um actor numa cena vazia, estaríamos constantemente a passar de um plano geral para um grande plano, acompanhando os seus movimentos ou vendo em pormenor – e estes planos sobrepõem-se frequentemente. Comparado com a facilidade de movimento do cinema, o teatro já pareceu lento e ferrugento, mas, quanto mais nos aproximarmos da sua

⁵³ Cf. *Relatórios de Gestão do FFC*. GEPAC – República Portuguesa. (2015)

verdadeira nudez, mais próximos estaremos de um teatro cuja luz e alcance ultrapassam em muito o cinema e a televisão. (Brook, 2016, p. 124)

Assim, neste espaço (quase) vazio, a cena é ocupada com pequenos sinais cénicos e dispositivos centrais que apoiam e contracenam o ator para além da sua relevância semiológica. Destarte, beneficia ainda dois fatores a salientar: a criação artística do ator e encenador; bem como a possibilidade da itinerância que obriga a ajustamentos rápidos e funcionais. Como explica Maria do Céu Guerra:

A Barraca ainda não abandonou as lições de Brook quer no que diz respeito à estética quer no seu conselho contra “o aborrecimento” e sobre a função do actor no espectáculo. Assim, colocamos no trabalho e no jogo do actor o nosso mais alto investimento cenográfico. O corpo físico do actor bem como a roupa que a personagem enverga e a define são na maior parte das produções a nossa principal cenografia. Uma ou outra rampa. Uma ou outra escada. O trabalho da cenografia está fundamentalmente em dimensionar e tornar belo, significativo e surpreendente o espaço que se quer o mais vazio possível.⁵⁴

Com A Barraca, colaboraram vários cenógrafos, nomeadamente: Mário Alberto (cofundador d'A Barraca); Rui Pimentel; João Brites; Norberto Barroca; António Belart (Catalunha); Manoel Ribeiro (Brasil); José Manuel Castanheira; Miguel Figueiredo; Marta Fernandes da Silva e José Costa Reis. No entanto, nos espetáculos que integramos, à exceção de *Claraboia* (José Manuel Costa Reis) e *Mariana Pineda* (Miguel Figueiredo), todos os espaços cénicos foram concebidos pelos encenadores Hélder Costa, Maria do Céu Guerra e Rita Lello, e executados pelo carpinteiro Mário Dias.

No caso dos figurinos, o último espetáculo assinado por um figurinista foi *Menino de Sua Avó*, por José Costa Reis. A Barraca acumula um vasto guarda-roupa, fruto das várias peças que apresentou ao longo da sua história e ao qual recorre frequentemente nas peças de Hélder Costa, com assistência de Sérgio Moras. Nos espetáculos de Maria do Céu Guerra, o guarda-roupa parte do imaginário da encenadora que dá prioridade à sua originalidade, sendo que, nos últimos cinco anos, tem dividido esta elaboração própria com alguns figurinos pontuais pedidos à Mestra Alda Cabrita e à costureira residente do grupo A Barraca, Zélia Santos. Ainda dentro do último

⁵⁴ Cf. *Historial*. A Barraca. (1976)

intervalo de cinco anos, os adereços utilizados na cena são muitas vezes elaborados ou adaptados pelos técnicos de luminoplastia e sonoplastia do Grupo, e também com a colaboração de alguns atores que, embora leigos em execução plástica, contribuem também com pinturas e criação de objetos.

Em suma, o projeto artístico d' A Barraca tenta definir-se no universo configurado pelo seu repertório. A temática das peças levadas à cena sugere uma comunhão entre palco e público por uma escolha de temáticas históricas, sociais e em alguns casos biográficas. Hélder Costa, dramaturgo residente é o autor mais representado, mas outros nomes integram o historial de peças de teatro d'A Barraca, entre eles: Augusto Boal, Dario Fo, Brecht, Scola, Fassbinder, Ben Hecht, Molière, Woody Allen, Mrozeck, Ionesco, Swift, Shaffer, Carsant McCulleres, Topor, Nicolai Gogol, Tennessee Williams, Sam Shepard, António Cunha, Armando Nascimento Rosa, Eça de Queiroz, Gil Vicente, Luis Sattau Monteiro, José Saramago, Federico Garcia Lorca, Gabriel Garcia Marques.

Ao nível da estética de encenação, A Barraca inspira-se ainda nos fundamentos da sua criação, apostando em formas teatrais com algumas características épicas e promovendo uma filosofia de realismo social nos sinais a que dá destaque, sendo este último um ponto distintivo sobretudo das criações de Costa, pois em Céu Guerra toda a encenação parte do aprofundamento da interpretação e pesquisa do ator e da sua relação com alguns sinais hermenêuticos e alegóricos, oriundos da poética dramatúrgica de que parte.

3.1 *Garcia d'Orta o Sábio Prático. Texto e encenação de Hélder Mateus da Costa*

O cenário era composto por uma grande carpete, com várias almofadas, uma cadeira, vários papéis espalhados pelo chão, três vasos com ramos altos, um cenário de cores quentes que propõe um ambiente tropical. O espetáculo imaginava a relação de Garcia d'Orta com Luís Vaz de Camões, na qual o dramaturgo-encenador, a partir de dispositivos meta-teatrais (jogo de teatro dentro do teatro, utilização de máscaras e projeções), introduzia dados verídicos e informações sobre registos biográficos, num projeto didático de cariz brechtiano.

3.2 *Santo António*. Texto e encenação de Helder Mateus da Costa

Nesta encenação, Helder Costa apostava no cenário natural do claustro da Sé de Lisboa, onde a peça foi apresentada, e anulou qualquer criação de cenografia. Os adereços cénicos eram não-objetos (Lopes, 2018, pp. 137-138): velas, bastões, esteiras, cestos, que tinham várias utilizações e significados consoante a representação dos atores. Os atores nunca saíam de cena e a sua representação partia de uma linha brechtiana que se aproximava mais de uma exposição do que de uma interpretação de personagem, com exceção do protagonista, Sérgio Moras, que, representando Santo António, construía e mantinha a mesma personagem do início ao fim, e cuja evolução dramática obrigava a uma linha mais stanislavskiana.

3.3 *O Lavadouro*. Texto e encenação de Helder Mateus da Costa

Nesta criação, o encenador optou novamente pela riqueza imagética e semântica proporcionada pelo cenário natural. No texto de sua autoria, aborda a história de Portugal desde o regicídio até à revolução de 25 de Abril, pelo ponto de vista de mulheres lavadeiras de um taque público no bairro da Madragoa, em Lisboa. Os episódios que remetem à historiografia coletiva desenrolam-se ao mesmo tempo que as suas vidas privadas, mas a idade das mulheres é sempre a mesma, estabelecendo um corte assumido perante a ilusão da verossimilhança temporal da peça. A evolução das personagens ocorre sempre ao nível da interpretação das atrizes, no trajeto da sua história de vida (a viuvez pela primeira Grande Guerra, a epidemia de febre tifoide que assolou o país, os concursos de vestidos de chita e outras curiosidades que marcam uma época, como sejam os concursos de fado radiofónicos, ou a propaganda de panfletos contra o regime do Estado Novo, bem como as greves universitárias de Coimbra, entre outras características de teor social, individual e coletivo, que preencheram esta fase do século XX); o espetáculo utilizava o Lavadouro das Francesinhas como cenografia natural, carregado de lençóis que recebiam a projeção de algumas notícias de jornal, que muitas vezes eram acompanhadas pelas informações de voz dadas por uma velha telefonia que as mulheres escutavam atentamente.

3.4 *Abril, Esperanças Mil*. Texto e encenação de Hélder Mateus da Costa

Foi apresentado na Assembleia da República em 2014, num guião dramaturgicamente que abordava a história do país desde o 25 de Abril até à atualidade, refletida na história de uma família portuguesa de um dos bairros pobres de Lisboa. O espetáculo mantinha a família em cena como fio condutor da obra, mas era invadido por uma polifonia composta por música (onde participou a Banda do Exército), cenas de multidão em movimento que compunham uma imagem meyerholdiana, declamação poética por Maria do Céu Guerra, estabelecendo uma intertextualidade entre obras de Maria Velho da Costa e Sophia de Mello Breyner Andersen. Também nesta criação a opção foi manter a sala do senado na íntegra, aproveitando a imagem política naturalmente imposta por este cenário.

3.5 *Tartufo*, de Molière. Dramaturgia e encenação de Hélder Mateus da Costa

Este espetáculo de Hélder Costa girava em torno de um único objeto cénico central. As cortinas da sala de espetáculos são douradas e roxas, tentando remeter para o universo da liturgia católica, num tecido com transparências onde por vezes as personagens se espiavam mutuamente, remetendo para a mentira, para a dissimulação e para a desconfiança que são os motores da trama. O objeto cenográfico central existia apenas a apoiar os atores, enquanto encosto ou assento, e permitia esconder Orgon quando Elmira desmascara Tartufo, apostando no efeito cómico da cena.

3.6 *Eréndira! Sim Avó...* Adaptação dramaturgica e encenação de Rita Lello

O espetáculo partiu do conto *A Incrível e Triste História da Cândida Eréndira e da Sua Avó Desalmada* de Gabriel García Márquez e recorreu ainda à intertextualidade com os contos *Um senhor muito velho com umas asas enormes* e *Blacamán o Bom, vendedor de milagres* (Márquez, 2015). Nesta criação, a encenadora tirou o palco da sala de espetáculos e utilizou o pequeno palco do Cinearte de origem, aquando do funcionamento do edifício como cinema nos anos 30; este pequeno palco vedado com

cortinas transparentes servia também para receber algumas projeções de atores, trabalhadas graficamente numa imagem de cinema expressionista. Recorrendo a rampas e plataformas tridimensionais, procurou esvaziar quase toda a cena para alcançar a imensidão do deserto colombiano, onde a Avó Desalmada prostituía a sua neta, acompanhada pelos restos mortais do seu marido e filhos, os Amadizes (dois esqueletos cenografados por Marta Fernandes Silva) e um grupo de ambulantes (fotógrafo, músicos, vendedores, etc.) que a ela se consorciavam, parasitando a venda sexual da menina de catorze anos, tornada assim em protagonista de uma feira de horrores. Maria do Céu Guerra transfigurou-se fisicamente (como já o havia feito em 2006, para interpretar a obesa Mrs. Rooney, protagonista de *Todos os que Caem*, de Samuel Beckett, na encenação de João Mota) para a criação desta personagem de avó proxeneta, vestindo um corpo obeso de látex e um colete de lingotes de ouro (da autoria da mesma aderecista). A cena contava apenas com uma cadeira com rodas de dimensões proporcionais ao corpo da avó e duas tendas que se montam pelas personagens dos índios (que acumulam a função de contrarregra); uma tela sugerida pelo texto que é cenário das fotografias do fotógrafo ambulante (pintada por Sara Rio Frio a co-protagonista); um altar de dossel onde a menina é exibida, imaginado pela encenadora e executado pela autora destas linhas; um mapa da Colômbia desenhado pelo carpinteiro e pintor Victor Barradas.

3.7 Mariana Pineda, de Federico García Lorca. Dramaturgia e encenação de Maria do Céu Guerra

Na encenação de *Mariana Pineda*, a ação decorre num tablado de flamenco. Todos os atores estavam em cena, em silêncio, sentados em cadeiras, ao estilo dos bailarinos de flamenco, subindo à cena na sua deixa, no centro a protagonista Rita Lello. O espaço teatral estava quase vazio, apenas ocupado por um banco de apoio aos atores e por uma fruteira branca (executada por Miguel Figueiredo), inspirada nos desenhos de Salvador Dalí, mais precisamente na cenografia da primeira representação desta mesma peça, com encenação de Lorca; no último ato do espetáculo, esta fruteira dava lugar a uma fonte no claustro de um convento-prisão e entrava no tablado um dispositivo de madeira (também da autoria de Miguel Figueiredo), onde Mariana Pineda aguardava a sua sentença, até ser condenada a morte, momento em que a atriz subia o dispositivo e

eram, por fim, projetadas uma lua (igualmente inspirada nos desenhos de Dalí) e a frase “o crime foi em Granada”, da autoria do poeta António Machado, onde se estabelece uma analogia entre a morte da protagonista e a morte de Federico Garcia Lorca.

A encenadora recorreu à música como separador dos atos. Zé Pato, guitarrista cigano, separa os atos com música de flamenco, e também acompanha na cena a participação das cantoras Mariana Abrunheiro e Adriana Barros Queiroz; esta última, bailarina de formação, para além do canto, apresenta um momento coreográfico da sua autoria entre a dança de flamenco e a dança contemporânea.

3.8 À Volta o Mar no Meio o Inferno. Adaptação dramatúrgica e encenação de Maria do Céu Guerra

É a mais recente encenação de Céu Guerra até ao momento de elaboração desta investigação. Nesta criação, as tábuas do palco abandonam a cena, contribuindo para o cenário o próprio chão de cimento do teatro, pintado de branco, no qual porém os panos pretos das cortinas se mantêm, perturbando a imagem do gelo que a encenadora procura. Na cena está sempre presente um muro com arame farpado cenografado, e são usados dois púlpitos brancos que possuem vários significados (mas apenas funcionais), um dispositivo de madeira que simula uma cabana (de origem desconhecida), e ainda um não-objeto central imaginado por Maria do Céu Guerra e executado por Mário Dias. Este último objeto cénico mencionado simula os vários meios de transporte de Anton Tchekhov, desde Moscovo até à Ilha de Sakalina, onde finalmente desembarca, já no final do primeiro ato. A partir desse momento, o objeto torna-se a casa onde Tchekhov se hospeda, que vai sendo visitado por várias personagens dos seus próprios textos, evocados na interpretação de alguns prisioneiros e doentes da enfermaria prisional, embora sem grande aprofundamento. A temática gira em torno do livro de viagens de Tchekhov *A Ilha de Sacalina*, a que se adicionam alguns textos de referência do autor russo, estabelecendo uma intertextualidade, nomeadamente as peças de teatro *Pedido de Casamento*, *Três Irmãos* e *Ivanov*, e ainda os contos *Trágico à Força* e *Enfermaria 6*. O guião dramatúrgico de Maria do Céu Guerra opta por uma linguagem simples ao estilo das gentes que procura representar (na sua maioria prisioneiros e viajantes do final do século XIX na Rússia imperial czarista). À exceção do protagonista, os atores dobram várias personagens com pouco discurso verbal, ou resumidas mesmo à figuração, sendo-

lhes reservado um momento mais sólido de representação num trabalho que dividem com a contra-regra do espetáculo.

Os figurinos são escolhidos do guarda-roupa d' A Barraca e alguns são originais, imaginados por Maria do Céu Guerra e executados por Zélia Santos. Os adereços foram criados ou adaptados pelos estudantes estagiários (IDS - Instituto para o Desenvolvimento Social) que integraram a peça como exercício escolar.

4. Duas estéticas de criação artística sobre a assinatura do Teatro A Barraca

4.1 – A Barraca, por Maria do Céu Guerra: A encenação com centralidade no ator

No seu trabalho como atriz, Maria do Céu Guerra, pela escolha dos projetos que leva à cena, varia entre protagonistas de inspiração histórica/biográfica (tais como Calamity Jane, D. Maria I, a avó de Fernando Pessoa, Dionísia Estrela Seabra) ou de inventiva artística emergente das obras dramáticas em questão, de que é exemplo maior a vicentina Maria Parda. Aliada à evidente centralidade das suas personagens na cena, elas são ainda ligadas por uma riqueza psicológica, que oferece importantíssimas nuances no trabalho de representação:

Interessa-me a grandeza das pessoas... o que me interessa é a grandeza das pessoas. As personagens que eu levo para cena, sejam loucas, sejam freiras, sejam marginais, sejam místicas, têm em comum uma dimensão de quão elástico pode ser o ser humano. Quão grandioso pode ser o ser humano. Quão grande pode ser a sua dimensão. Quão maiores do que somos podemos sempre ser. Mesmo que seja na loucura, mesmo que seja numa dimensão insana. O que é que se pode fazer com uma vida. Essa é a lição que me interessa dar em cena. É a única lição que me interessa. Nós podemos ser pelo menos o herói de nós próprios como dizia Dickens. É importante que as pessoas não deixem passar a vida delas como se não fossem uma grande personagem. (Lopes, 2018, p. 250)

A grandeza das personagens eleitas, aliada à imaginação, são as componentes elementares para a criação do objeto dramático. Este discurso anteriormente exposto de Céu Guerra, remete-nos para o testemunho do ator e professor de atores Mikhail Chekhov (curiosamente, sobrinho do dramaturgo russo há pouco referido, que emigrou

para os EUA), discípulo no trilha de Stanislavsky. A sua consideração do conceito de *imagens criativas* (que desenvolvemos na ótica do mestre Stanislavsky no II Capítulo II) é o fio condutor dos processos de trabalho de Céu Guerra, seja na interpretação ou na encenação:

Quando mais o ator trabalhar em cima de sua imaginação, robustecendo-a por meio de exercícios, mais cedo surgirá em seu íntimo uma sensação que poderá ser descrita como algo assim: “as imagens que vejo com o olho da mente têm sua própria psicologia, à semelhança das pessoas que me rodeiam em minha vida cotidiana. Entretanto, há uma diferença: na vida cotidiana, vendo as pessoas somente por suas manifestações exteriores e nada vislumbrando por trás de suas expressões faciais, movimentos, gestos, vozes e entonações, eu poderia julgar erroneamente suas vidas interiores. Mas isso não ocorre com minhas imagens criativas. A vida interior *delas* esta completamente aberta a minha contemplação. São me reveladas todas as suas emoções, seus sentimentos, suas paixões, seus pensamentos, seus propósitos e seus desejos mais íntimos. Através da manifestação exterior de minha imagem-ou seja, da personagem que estou trabalhando por meio de minha imaginação -, vejo sua vida interior.” (Chekov, 2010, p. 30)

Seguidora do pensamento de Stanislavsky, no seu trabalho como atriz, esta influência reflete-se também nas encenações que apresenta, que vivem, como já aqui foi salientado, mais da direção de atores, a partir da qual resulta o jogo cênico existente. Tomando como exemplo os casos de *Mariana Pineda*, *À volta o Mar no meio o Inferno*, e até mesmo *Claraboia* (apesar de esta encenação, ao contrário das anteriores, ter um grande aparato cenográfico), na riqueza destes espetáculos destaca-se o trabalho do ator e a densidade na composição das personagens, que sobrelevam e determinam outros motores de criação artística possíveis, tais como jogos grupais e coreográficos, semiologia, realização plástica, figurinos, luminoplastia e sonoplastia. Na linha de pensamento de Mikhail Chekhov sobre o trabalho do ator, identificamos nas criações de Céu Guerra a presença de uma atmosfera.

Se os atores, o diretor, o autor, o cenógrafo e, com frequência, os músicos criaram verdadeiramente a atmosfera para a *performance*, o espectador não será capaz de lhe permanecer distante mas, pelo contrário, reagirá com inspiradoras ondas de amor e confiança. (Chekov, 2010, p. 30)

Esta proximidade que Mikhail Chekhov refere pela criação da atmosfera é contrária a proposta anticatártica de Brecht, pois a identificação e a proximidade que ela

promove entre espetáculo e público é afinal a doce ilusão de que Brecht tanto tentou fugir – e que neste caso é também oposta aos propósitos de Hélder Costa.

No entanto, se uma encenação é tudo o que absorvemos da cena, a atmosfera é o espírito de uma encenação. A sua consolidação começa por um processo de procura desde o início da criação, e que gradualmente ganha forma nas várias intervenções do espetáculo – interpretação, cenografia, luminoplastia, etc. Este é um caminho que parte sempre de uma ideia base que, entre outras possibilidades, pode ser uma imagem, um objeto, uma cor, mas que acaba por estar presente em toda a essência do espetáculo, num diálogo entre o texto pronunciado pelos atores e o subtexto cénico, isto é, toda a semiologia que envolve os atores na cena; aspeto que nos transporta para uma dimensão estética do teatro simbolista.

Céu Guerra dá primazia ao autor dramático, iniciando os seus processos artísticos pela escuta do texto, num trabalho de leitura exaustivo, como desenvolveremos no Capítulo II deste trabalho, sobre o espetáculo *Claraboia*. O método de escuta do texto identifica Maria do Céu com a linha de encenação de Fernando Amado, conforme o evidencia Rui Pina Coelho (2009, p. 97): «Há duas ideias em Fernando Amado que parecem constituir-se como elementos chave para o entendimento da sua concepção de teatro: a de que teatro é acção e a de que a sua coluna vertebral é o texto». Amado considerava o realismo mais próximo do cinema e o teatro mais próximo da poesia, pois o teatro seria a arte da palavra, isto é, de texto, o que nos remete novamente para uma influência simbolista. (Coelho, 2009, p. 98).

A linha stanislavskiana da atriz completa, em que identificamos Céu Guerra, remete para a vontade maior de Stanislavsky que acreditava que o ator, quando alcançasse a totalidade do seu conhecimento, poderia dispensar o encenador, alertando para o perigo de um diretor déspota; pois, para Stanislavsky (ele próprio um ator), o centro da cena é o ator, a qualidade do projeto teatral está no trabalho da interpretação.

4.2 – A Barraca, por Hélder Costa: A encenação com primazia no jogo

Hélder Costa, como já vimos, é um encenador de clara filiação brechtiana. A sua dramaturgia original tem quase sempre uma índole histórica e pedagógica (que se

irmã com o que Brecht considerava, em teatro, elemento didático⁵⁵): veja-se especificamente os casos de *Garcia d'Orta o Sábio Prático*, *O Lavadouro*, *Santo António*, *Abril*, *Esperanças Mil*, anteriormente referidos.

Os seus textos originais sugerem, quase sempre, tempos específicos e características que, quando salientadas pela encenação, são identificáveis com elementos da atualidade.

A proposta de Hélder Costa não aborda prioritariamente o drama baseado na intersubjetividade dos diálogos ou numa esfera diegética contínua e encerrada sobre a sua ficção; sendo, ainda assim (como acontecia com a dramaturgia de Brecht), um teatro fabular, que se baseia num núcleo narrativo que é alvo de dramatização – e, por isso, afasta-se das características pós-dramáticas que Lehmann elenca, que abandonam qualquer intenção mimética, focando-se na onnipresença dos meios de expressão cénicos. Neste encenador, os usos de coro, narrador, intermédio, à partes, prólogo, epílogo, e metateatro, embora sejam fragmentações diegéticas, podem ser perfeitamente integradas no que se entende por teatro dramático, cujo ponto de partida é um guião dramático escrito.

As suas encenações recusam, assim, um teatro dito aristotélico. Não raras vezes, a ação é insólita, por deliberada inverosimilhança, e a quarta parede quebrada por uma narrativa que, embora não interrompida por atores (como Brecht o faria), é rompida por sinais que comunicam em cumplicidade com o público.

O signo teatral é um dos elementos fundamentais das criações de Hélder Costa. Esta inspiração saussuriana é destacada em determinadas componentes do espetáculo, que começam pela importância de frases específicas do texto dramático, onde o significado e signifiante se encontram na sua compreensão básica, mas que as ultrapassa e normalmente ganha representação nos gestos dos atores, aliando estes sinais cénicos ao *gesto social* de Brecht.

Talvez por ser dramaturgo, Costa tende a ser mais adaptador dos textos preexistentes (quando assim é o caso) às suas intenções na cena (como é disso exemplo eloquente 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em estudo no Capítulo III). A cena

⁵⁵ Didático é um género de teatro que pretende dar a conhecer vários factos do ponto de vista de determinada filosofia. (Pavis, 2008, p. 282)

joga com a fábula cénica (ao estilo lúdico e não ilusionista de Brecht), e embora os ensaios comecem pela leitura do texto no trabalho de mesa, já na construção cénica do espetáculo, o encenador compõe novas cenas no palco, em espetáculos que partem muitas vezes de «linhas de trabalho teatral baseadas na improvisação e na descoberta» (Citac, 2006, p. 64).

O escrever na cena remete a Bruno Tackels, quando este defende que o grande conflito tradicional entre dramaturgo e encenador morre com as assim chamadas *escritas de palco*, que reúnem estas duas valências. Na verdade, em Costa a encenação é o prolongamento do texto; o encenador assume-se novo artista autor da cena, pois mesmo quando a escrita não é originalmente original, é o texto a partir da encenação que vemos em cena (que revelará uma adaptação de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, uma obra diferente do original de Saramago).

No trabalho do ator, Hélder Costa valoriza, à semelhança de Piscator e Brecht, o ator cidadão com preocupações sociais e interesse no debate dos textos trabalhados e plasmados nas imagens sugeridas pela encenação. A sua escrita de palco dá, por isso, mais liberdade de criação ao ator. Nem sempre os atores representam a personagem de uma forma evidente; várias vezes fazem apenas uma demonstração do que é essa personagem (distanciação brechtiana), como passaremos a explicar sobre as personagens Victor, Salvador e Sampaio no Capítulo III desta investigação.

A irrupção do real extra-fabular é outra característica de Costa, pelos jogos que estabelece, indicando aos atores que rasguem a cortina virtual que os isola da plateia, comunicando diretamente com o público (de que é exemplo em 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, na caminhada da personagem Fernando Pessoa com uma candeia pela plateia, interpelando os espectadores) e neste caso a irrupção do real é linguagem de uma estética teatral, pois o essencial não é a afirmação da realidade em si, mas a incerteza irónica entre as fronteiras ambíguas que separam a realidade e a ficção.

II CAPÍTULO

***Claraboia*, de José Saramago**

Adaptação de João Paulo Guerra

Encenação de Maria do Céu Guerra

1. *Claraboia*, o romance

«As famílias felizes parecem-se todas;
as famílias infelizes são-nos [sic] cada uma à sua maneira»

Leão Tolstoi⁵⁶

José Saramago terminou o romance *Claraboia* a 5 de janeiro de 1953⁵⁷, assinando como «Honorato» (Neto, 2014, p. 223). Este seria o seu segundo romance, mas o silêncio da editora ditou que assim não fosse, e *Claraboia* só viu a luz do dia, muito mais tarde, suficientemente tarde para que fosse um romance póstumo, como explica Pilar del Río, jornalista, presidente da Fundação Saramago, e companheira de José Saramago:

Pilar del Río: O romance foi entregue a uma editora, através de um amigo. A editora nunca respondeu. Saramago ficou muito magoado, não por não publicar, mas por não obter uma resposta.

Durante quase vinte anos Saramago não escreveu nada, e esse exemplar ficou perdido todo esse tempo. Há algo que é interessante... o editor podia ter deitado fora o romance, mas guardou-o! Por alguma razão ficou guardado e arquivado, por alguma razão! E quarenta anos depois, ligaram para José Saramago dessa editora, a dizer que nas arrumações encontraram esse exemplar e que seria um orgulho publicá-lo.⁵⁸

Até à década de 1980, o silêncio sobre *Claraboia* manteve-se, e o romance surge num momento da vida de Saramago em que este não só já tinha o seu lugar como escritor no panorama nacional e internacional, como também já não se revia no tipo de escrita com que o elaborara:

Pilar del Río: Quando Saramago já estava novamente a escrever e já tinha publicado outros livros... contactaram-no da editora. Disseram-lhe que na mudança de instalações...encontraram um livro (*Claraboia*) e que ficariam muito contentes em publicá-lo. Imaginem! Ele já tinha publicado: *Memorial do Convento*; *O Ano da Morte de Ricardo Reis*... E Saramago disse: “Não, não,

⁵⁶ *Ana Karenine, de Leão Tolstoi*, tradução de José Saramago. Fundação Saramago. (2014)

⁵⁷ *Claraboia*. Fundação Saramago. (2014)

⁵⁸ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. a) A Barraca, 19 de dezembro de 2015 – Em diálogo com Pilar del Río e Maria do Céu Guerra.

não. Desculpem! Dê-me essa obra!” E foi rapidamente buscá-la para fazer fotocópias. Saramago guardou com o romance optando por não publicar *Claraboia* naquele momento. Disse que poderiam publica-lo quando ele morresse. Mais tarde foi o editor quem decidiu publica-lo (e mostrando-me depois). Acredito que se mo tivesse mostrado antes, eu teria ficado com dúvidas e provavelmente diria que não. Mas disse-me: “Olha o que eu aqui trago!” E era o romance *Claraboia*.⁵⁹

Assim, a publicação de *Claraboia* foi, por opção de José Saramago, um livro nunca editado em vida, sendo lançado em 2011, em Portugal. Mercê também de um trabalho incansável de divulgação da Fundação Saramago, *Claraboia* está hoje publicado em várias línguas e em vários países: Alemanha, Brasil, Colômbia, Croácia, Espanha, Estados Unidos da América, França, Grécia, Holanda, Hungria, Itália, Líbano, México, Noruega, Peru, Reino Unido, Roménia, Sérvia e Turquia.⁶⁰

1.1. Características neorrealistas em *Claraboia*

A prosa que destacou Saramago na História da Literatura não era ainda o seu traço neste romance escrito aos trinta anos, antes de deixar de ser escritor, e também antes de começar a ser escritor⁶¹. Não trata acontecimentos históricos específicos – como trataria a sua produção literária nos romances que se seguiram – no sentido de reescrever a história, criando uma ficção de personagens envolvidas num cenário pormenorizadamente histórico, mas é inspirado num ambiente social que é contemporâneo ao momento da conceção do romance: a sociedade portuguesa do ano de 1952. Seguindo Joaquim Vieira, algumas personagens desta trama poderiam ter uma inspiração no quotidiano de José Saramago:

Caso evidente do casal de mulher espanhola e com um filho pequeno, em tudo idêntico aos seus vizinhos de patamar na rua Padre Sena de Freitas, mas também do sapateiro- filósofo do rés do chão, com oficina para a rua, talvez mistura do avô materno com um " sapateiro prodigioso" que marcara a vida do

⁵⁹ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. b) A Barraca, 26 de dezembro de 2015 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Miguel Gonçalves Mendes (realizador do filme *José e Pilar*).

⁶⁰ Fundação Saramago (01/09/2014) *Claraboia*. em: <https://www.josesaramago.org/claraboia-2011/> (28/08/2018)

⁶¹ Utilizamos a palavra *escritor*, no sentido em que nos referimos a José Saramago no que diz respeito à sua obra de criação literária, uma vez que sempre foi cronista e jornalista.

escritor e lhe merecia futura crónica na imprensa. («O sapateiro prodigioso, deste mundo e do outro», pp. 21-24) (Vieira, 2018 , p. 100)

A ação decorre em Lisboa na primavera de 1952. Ao contrário de grande parte da produção literária que se seguiu na obra de Saramago, cujo momento da ação é definido por vários acontecimentos históricos a que as personagens assistem de alguma forma, e de que é exemplo *O Ano da Morte de Ricardo Reis* – também em análise nesta investigação –, em *Claraboia* não há referências históricas políticas assumidas, não há menção a qualquer acontecimento verídico específico na ação presente das personagens⁶². O tempo da ação é marcado de dois modos distintos: o tempo da ação direto e o tempo da ação indireto ou subentendido. No tempo da ação direto, encontramos dois sinais específicos: a data do diário da personagem Adriana (1952) (Saramago, *Claraboia*, 2011 , pp. 51-52) e passeio por Lisboa da personagem Emílio, que descreve a Baixa Lisboeta da década de 50 (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 364-365). O tempo da ação indireto ou subentendido é refletido pelo modo de vida das personagens e pela sua análise psicossocial, como passaremos a desenvolver no ponto seguinte desta investigação⁶³.

Saramago conta-nos a história de um prédio de dois andares e rés-do-chão, dividido em seis apartamentos, com dezasseis residentes na totalidade (e dois visitantes frequentes)⁶⁴; sob o *hall* de entrada do prédio há uma claraboia que dá nome ao romance: o olho da claraboia observa o quotidiano das personagens, as suas alegrias, fracassos, ansiedades, devaneios e intrigas.

Ao considerar o prédio o macrocosmos e cada casa um microcosmos, a estrutura do prédio reflete o sufoco dos indivíduos; a claraboia que os observa é a janela no topo, a janela inalcançável, que nos evoca a pequenez dos homens perante a dimensão do sistema onde estão inseridos.

⁶² Note-se que a personagem Silvestre relata a Primeira Grande Guerra (1914-1918), e a instabilidade social e política da 1ª República, mas estes acontecimentos são uma memória da personagem, não são atuais ao tempo da ação de *Claraboia* (o ano de 1952)

⁶³ Ver *Conflito e caracterização das personagens literárias de Claraboia*.

⁶⁴ Não contabilizamos as personagens que surgem como figuras que não têm desenvolvimento narrativo tais como a personagem de *Mulher* que procura um quarto para alugar no apartamento de Carmen e Emílio Fonseca, pois tem uma única aparição e funciona apenas como motivo de discussão do casal (Saramago, *Claraboia*, 2011 , pp. 61-62).

Assim, *Claraboia* é um organismo composto pelas várias células que são cada apartamento específico; as histórias de cada um dos apartamentos são, até certo momento, independentes umas das outras, podem ser contadas separadamente, não sendo relevantes as interações entre as casas, até a chegada de Abel, que funcionará como um fio de Ariadne na transformação da vida de cada uma destas famílias, como passamos posteriormente a desenvolver, ou seja, na análise literária do rés-do-chão direito⁶⁵.

Miguel Real⁶⁶ refere em *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados*, que, em *Claraboia*, Saramago faz uma desconstrução da década de 50, onde se refletem já as mudanças sociais consequentes da Segunda Grande Guerra, pela forte migração para as cidades onde os valores urbanos voltam a ganhar força, valores esses semelhantes aos valores gerados pela mudança social posterior à Implantação da República, e que o regime ditatorial iniciado a 28 de Maio conteve, mas que em 1950 mostram os primeiros sinais das lacunas do Estado Novo, e começam a fervilhar os valores que vão rebentar na década de 60:

Miguel Real: O Saramago, um grande escritor que já era, embora não conhecido e que até à década de oitenta vai ficar ainda de certo modo com grande atividade, mas na retaguarda. Ele capta exatamente com um radar, uma espécie de sintoma da sociedade, esta transição dos valores do bem e do mal, distintos, para uma sociedade mais promíscua, mais feita de misturas urbanas, e já de pensamento cosmopolita. (...) O que é que vemos aqui? Vemos uma sociedade como uma panela, uma panela de pressão que está em emersão, a sociedade está a pulsar, toda a gente quer: ou mais dinheiro, ou mais amor... Toda a gente quer felicidade, mas nada disso é possível.⁶⁷

Desde modo, o panorama social onde a escrita de *Claraboia* se insere não pode ignorar o movimento estético neorrealista, que despertara na Europa, inspirada no

⁶⁵ Ver ponto 1.2.1 *Rés-chão-direito: o amor lúcido*.

⁶⁶ Pseudónimo literário de Luís Martins (1953), saramaguiano de destaque no panorama nacional, escritor, dramaturgo, professor e ensaísta. Vencedor de vários prémios, tais como o Prémio Literário Fernando Namora com o romance *A Voz e a Terra* e, com Filomena Oliveira com que dirige o Grupo de Teatro ETER, o Grande Prémio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Autores/Teatro Aberto, 2008. Cf. *ETER Produção Cultural* (2008).

⁶⁷ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. e) A Barraca, 16 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra, Miguel Real (escritor, dramaturgo, professor) e Filomena Oliveira (encenadora e dramaturgista), fundadores e diretores artísticos do Grupo de Teatro ETER);

realismo poético francês⁶⁸, por sua vez fortemente influência pelo realismo de autores como Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Charles Dickens, Fiodor Dostoiévski, Emmile Zola, Máximo Gorky e Ibsen (entre outros) e na língua portuguesa, com destaque para Eça de Queiroz (Portugal⁶⁹) e Machado de Assis (Brasil).

As inclinações realistas (que surgem em oposição ao movimento romântico, no que respeita à inflação idealizada e sentimentalista, centrada no indivíduo) são fortemente influenciadas pelas ideias socialistas e marxistas, pelas teorias de determinismo, positivismo e darwinismo, que impele artistas e escritores do movimento realista a enfatizar a questão social, denunciando as desigualdades sociais e a criticar os valores instalados pela burguesia e pela Igreja Católica, ou, no dizer sucinto, de Pavis: «O realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. É também uma técnica capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica e social» (Pavis, 2008, p. 327)

O neorrealismo em Portugal ganha força pelo desespero de transformação social e política de um país que há muito se afundava numa ditadura «orgulhosamente só»⁷⁰ (Nogueira, 1977, p. 8) onde grande parte da população vivia em condições miseráveis, fosse na grande cidade fosse no campo: os dois cenários da literatura e poesia neorrealista, onde os protagonistas eram os operários ou os camponeses. Esta estética fortemente inspirada nos ideais marxistas vai beber dos seus precursores realistas e naturalistas, mas ao contrário dos primeiros, que focavam quase sempre tramas relacionadas com a burguesia, ou dos segundos, que no seu pessimismo não apresentavam soluções, o neorrealismo vai emergir pela sede de transformação social, como aponta Mário Sacramento:

⁶⁸ Corrente estética cuja temática se focava na realidade social da França pessimista pós-guerra civil espanhola e até a segunda guerra Mundial. Esta corrente foi fundamental na história do cinema pois vem devolver ao argumentista a importância autoral da obra, possível pela introdução do áudio no cinema que veio trazer a possibilidade do trabalho do texto. É também a inspiração do neorrealismo do Cinema Italiano, e mais tarde da Nouvelle Vague.

⁶⁹ Sobre o Realismo em Portugal é importante sublinhar o conflito da Questão Coimbrã (1865), protagonizado por Antero de Quental e Feliciano de Castilho. Entre outros intelectuais, Antero de Quental, Teófilo Braga e Ramalho Ortigão, defendiam as tendências realistas, e Feliciano de Castilho, escritor já reconhecido e conceituado de tendências românticas, criticava estes jovens escritores que ficaram conhecidos pela Geração de 70. Como oposição à crítica de Feliciano de Castilho, Antero de Quental vai publicar o seu artigo *Bom senso e Bom gosto*, onde estabelece a argumentação contra o Movimento Romântico (Ferreira, 2009).

⁷⁰ Expressão utilizada pelo Presidente do Conselho de Ministros António de Oliveira Salazar. Cf. Salazar - *Discurso "Orgulhosamente Sós"*. Lusitânia Portugal. (2014)

Cumpra assim distinguir no neo-realismo a parte que pertence à história das ideias da parte que pertence à história da literatura. Por outras palavras: a expressão ideológica da expressão estética (...) O neo-realismo foi colhido ou tolhido, com efeito, por uma adversidade a que não conseguiu eximir-se: a de a literatura ser a única expressão viável de aspectos da vida social que, noutras circunstâncias, teriam cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário. (Sacramento, 1985, p. 23)

José Saramago apresenta, na temática da sua escrita, características Neo-Realistas. E, embora seja exímio em *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Levantado do chão* e na produção que se seguiu, já apresenta esta influência nas suas primeiras criações romanescas⁷¹, não tão evidentes em *Terra do Pecado*, que se aproxima mais de uma estética naturalista (Filho, 1996, p. 54), mas identificáveis em *Claraboia*, citando o Nobel a partir de entrevista a Baptista-Bastos:

As minhas raízes são as do Neo-Realismo e não podem ser outras, embora tudo isso tenha passado, depois, por lentes de aproximação que não são as mesmas, e, sobretudo, por uma espécie de cepticismo, que não podia ser admissível, sequer ideologicamente, no Neo-Realismo, e que enforma todo o meu trabalho. (Baptista-Bastos, 1996, pp. 23)

O romance coletivo é a primeira característica que aqui apontamos. Tomemos como exemplo *Gaibéus*, de Alves Redol, considerado, por Mário Dionísio, o primeiro romance Neorrealista da Literatura Portuguesa, e estudado por Alexandre Pinheiro Torres (1983, p. 74): «O herói de *Gaibéus* será o próprio grupo social. E se nele Redol destaca algumas figuras será para que estas tipifiquem uma situação e um destino comuns, e não um processo de diferenciação excecional em relação ao grupo».

Também em *Claraboia* o protagonista é coletivo e abarca o conjunto dos moradores do prédio; Saramago não eleva nenhuma das personagens a protagonista, pois estas diferem, mas não se sobrepõem, formando um grupo heterogéneo que se dilui no contexto social de 1952.

⁷¹ Se considerarmos a sua produção poética, Saramago é identificado por Eduardo Lourenço como um poeta neorrealista, como explica Mário Sacramento: «Saramago, no geral da sua produção poética, e mais em *Os Poemas Possíveis* que *Provavelmente Alegria*, maneja o tom “de música de câmara, discreta, grave, séria” que parece ser, a um crítico abalizado como Eduardo Lourenço, um diapasão frequente entre os poetas neo-realistas portugueses.» (Sacramento, 1985, p. 51)

Partindo da caracterização neorrealista do escritor, poeta e pintor Mário Dionísio, fundada no ideário marxista aplicado à criação literária:

O Neo-Realismo não procura dar só realidade mas também transformá-la. Por isso, faz realçar o heroísmo da luta daqueles que não os meios da transformação. Este heroísmo não é o heroísmo individualista do homem isolado, mas o heroísmo de um grupo de que os seus maiores valores são apenas uma afirmação mais clara. (Torres, 1983, p. 62)

Observemos o diálogo das personagens Abel e Silvestre em *Claraboia*:

(...) Pensei que, se não posso aconselhá-lo, posso pelo menos dizer-lhe que a vida sem amor, a vida assim como a descreveu há pouco, não é vida. É um monturo, um cano de esgoto!

Abel ergueu-se, impulsivo:

– É tudo isso, sim senhor! E que havemos de fazer?

– Transformá-la! – Respondeu Silvestre, levantando-se também.

– Como? Amando-nos uns aos outros?

O sorriso de Abel desvaneceu-se perante a expressão grave de Silvestre:

– Sim, mas com um amor lúcido e activo, um amor que vença o odio!

– Mas o homem...

– Ouça, Abel! Quando ouvir falar no homem, lembre-se dos homens. O Homem, com H grande, como às vezes leio nos jornais, é uma mentira, uma mentira que serve de capa a todas as vilanias. Toda a gente quer salvar o Homem, ninguém quer saber dos homens. (Saramago, *Claraboia*, 2011 , p. 392)

Esta familiaridade da literatura saramaguiana com o Movimento Neorrealista no que toca ao seu cariz social e humano, presente em todo o legado do Nobel, é já clara na sua primeira fase romancista.

Mas as identificações da produção literária de Saramago com o neorrealismo não se extinguem na temática, pois seguindo a abordagem de Mário Sacramento ao movimento literário neorrealista, identificamos outras características correspondentes, tais como a utilização de expressões próximas do realismo mágico (Sacramento, 1985, p. 37), e neste caso é seu exemplo a abertura do romance «Por entre os véus oscilantes que lhe povoavam o sono, Silvestre começou a ouvir rumores de loiça mexida e quase juraria que transluziam claridades pelas malhas largas dos véus.» (Saramago, *Claraboia*, 2011 , p. 11); a presença de características do pensamento existencialista (Sacramento, 1985, p. 39) e particularmente nas personagens Abel e Emílio. Vejamos Abel:

Admirável Sociedade que a tudo provê! Como ela não esquece os infelizes solteiros que precisam de regularizar as suas funções sexuais! E também os felizes casados, que gostam de variar por pouco dinheiro! Mãe amorável és tu, oh Sociedade!

Nas ruas dos bairros excêntricos, a cada porta caixotes do lixo. Os cães buscam ossos, os trapeiros farrapos e papeis. «tudo se aproveita», murmurava Abel. «Na Natureza nada se cria, nada se perde. Adorável Lavoiser, aposto que nunca pensaste que a confirmação do teu princípio está no caixote do lixo! (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 272-273)

e Emílio:

«(...) Seria cómico levar tantos anos a desejar a liberdade e, logo ao fim do primeiro dia, sentir vontade de correr atrás de que ma impedia.» Aspirou uma fumaça e murmurou:

-É o hábito, claro. Também o tabaco faz mal à saúde e não o largo. No entanto, podia deixar de fumar se o médico me dissesse: o tabaco mata-o.» O homem é um animal de hábitos, evidentemente. Esta indecisão é consequência do hábito. Ainda não me habituei à ideia de liberdade....

Tranquilizado por esta conclusão, tornou a deitar-se. Atirou a ponta do cigarro para o cinzeiro, não acertou. A ponta rolou sobre o mármore da mesa-de-cabeceira e caiu no chão. Para provar a si mesmo que estava livre, não se levantou para a apanhar. O cigarro ardeu lentamente, queimando a madeira do soalho. O fumo subia devagar, o morrão escondia-se sob cinza. Emílio puxou a roupa para o pescoço. Apagou a luz. A casa tornou-se mais silenciosa. «É o hábito... o hábito da liberdade... um homem esfomeado morrerá se lhe derem muita comida de uma só vez. É preciso habitua-lo... é preciso habituar-lhe o estomago... é preciso....» O sono chegou de golpe. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 370)

Ação temporal por vezes dinâmica (Sacramento, 1985, p. 47), que neste romance é mais evidente na descrição dos dias de doença de Henriquinho (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 105-107) e da partida de Carmen para a Galiza (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 359-360); a descrição pelo uso de metáforas e que sugerem «objetos com vida própria» (Sacramento, 1985, p. 48), mais claramente identificáveis na casa de Justina e Caetano, de que é exemplo o constante jogo entre o tempo e o silêncio: «O velho relógio da sala, que Justina herdara por morte dos seus pais, bateu nove pancadas fanhosas, depois de um arquejo de maquinismo cansado.» (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 39); «os diálogos de dimensão psicológica» (Sacramento, 1985, p. 48), muito presentes na casa de Amélia e Cândida (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 46-52); e, por

fim, as «descrições físicas carregadas de simbolismo» (Sacramento, 1985, p. 49) presentes em todas as personagens e também nos objetos que preenchem as suas casas.

Se concebermos a obra de Saramago na sua totalidade, partindo da consideração de António José Saraiva, que sugere traços semelhantes na criação artística de Saramago e Brecht, encontramos não só a assinatura neorrealista em Saramago, como também a vitória da forma aliada ao conteúdo tão ambicionada por Mário Dionísio. Seguindo Odil José de Oliveira Filho (1996, p. 57):

Quero alertar que não se tenta aqui separar, de maneira perversa, a forma do conteúdo, mas tão-somente reconhecer um projeto que só aparentemente pode ser considerado "extra-literário", sendo, na verdade, o alicerce sobre o qual a obra do autor se consolida. Para conseguir que assim o fosse, para não cometer o engano que desvirtuou muitas das produções neorrealistas, teve Saramago de investir nas resistências estéticas de seus textos, efetuando aquilo que Adorno diz ter sido efetuado por Brecht, ou seja: afastar-se da realidade social, que suas obras miravam, "a fim de fornecer à sua atitude uma expressão artística".

O génio de Saramago foi alcançado pela sua forma de narração aliada ao conteúdo da sua narrativa, que, à semelhança de Brecht, se basearam em dados históricos (Saramago foi quase um historiador pela detalhada pesquisa histórica que os seus romances lhe exigiram) já distantes do seu tempo, permitindo um processo de distanciamento (Saraiva, 1984, p.170) que se reflete, depois, na própria forma de narrar, pela pontuação distinta, timbrada e original, que causa na literatura o mesmo efeito que Brecht alcança no Teatro Épico.

Este distanciamento (entrevisto argutamente por Saraiva) Saramago atinge, nas sugestões emanadas do teatro de Brecht, não só através do recurso do distanciamento temporal, utilizado na maioria de seus romances, mas também através do uso da ironia e da paródia, dos diálogos intertextuais e, principalmente, da intervenção da figura de um contador épico de histórias a mediar o contato entre o leitor e o universo narrado. (Filho, 1996, p. 57)

Claraboia mantém ainda uma prosa tradicional, sendo a escrita coeva à época em que a história se desenvolve, não havendo um distanciamento temporal, como virá a acontecer nos romances que se vão seguir; não fazendo menção a acontecimentos históricos e políticos, é, porém, já um romance profundamente sociopolítico, que não esgota as características psicossociológicas das personagens numa abordagem limitada

ao *eu*. Há um silêncio constante, existem meias-palavras, que refletem a presença da censura pidesca, do medo:

Maria do Céu Guerra: A peça é altamente política! Nós estamos permanentemente a ver pessoas a espiarem-se umas às outras, vivemos o tempo do Estado Novo...quem se lembra disso, ou tem conhecimento adquirido, sabe que era o tempo da vida ser espiada... Esta casa é uma casa permanentemente espiada... E isso está completamente na peça. Isto é um retrato do Estado Novo. Estas pessoas trazem o polícia no bolso, trazem o polícia no coração, trazem o polícia na cabeça. Nós não vemos aqui nenhum polícia, ninguém fala na polícia, exepcto o Silvestre que é o que consegue realmente falar de política. Mas todos os outros não falam, e no entanto eles sabem, que são vigiados. Eles sabem que aquela casa ali de cima (refere-se às personagens Anselmo, Rosalia e Maria Cláudia), é uma casa típica do Estado Novo, em que se apregoam os valores, mas que se for preciso vai-se levar a filha a um escândalo qualquer, a um prostíbulo qualquer, a um sítio qualquer que lhe dê... Portanto, a peça toda ela é política. Esta coisa de não saber o que fazer com a liberdade do Emílio (refere-se à personagem Emílio Fonseca): “Agora tenho a liberdade, a liberdade pessoal, mas não sei o que hei-de fazer com ela, é preciso a gente habituar-se.” Em todas as frases há política, mas não é política explícita.⁷²

Esta preocupação social de Saramago motivou também a encenadora Maria do Céu Guerra, que deu o protagonismo da adaptação teatral ao prédio, considerando *Claraboia* o oposto da Comédia Portuguesa, o cinema de ouro dos anos 50, promovido pelo Estado Novo:

“Bom dia Senhor Silvestre!” (exemplifica como um todo que lembra o cinema português dos anos 50 do século XX). Ou seja, está tudo bem e depois... o Saramago foi estragando essa harmonia ou pseudo-harmonia que o Estado Novo tanto desejava que transparecesse na comédia portuguesa... e ele (Saramago) foi mostrando a realidade nos interiores de cada uma destas seis casas, que não são o que parecem. Não são! E que se cruzam e descruzam e se espiam... e essa coisa toda é o que eu acho fascinante e é um prédio que se vai tornando cada vez mais infeliz, cada vez mais revelado, cada vez mais mostrado como é»⁷³

⁷² Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. c) A Barraca, 02 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e José Luís Peixoto (escritor e vencedor do Prémio Saramago).

⁷³ Idem.

E continua este pensamento realizando uma interpretação sobre esta estratégia cinematográfica do Estado Novo, adotada por António Ferro⁷⁴ que considerava este estilo de filmes salutareos, proveitosos e excelentes fatores de propaganda (Ferro, 1959, p. 51)

(...) [a]chei que José Saramago escreveu este livro um bocadinho para responder noutro plano, e num plano talvez meio desagradado à chamada comédia portuguesa. A comédia muito fabricada pelo Estado Novo, com muito otimismo! As caixeirinhas casam com os doutores, e tudo acaba bem. Até as maldades são umas maldadezinhas pequeninas. São ingénuos! São um povo ingénuo! Um povo bom! Um povo como o Salazar queria! E, eu acho que ele (Saramago) escreveu uma obra que tenta mostrar o outro lado, um lado interior destas casas, um lado pesado. Rimos em muitos momentos, mas é um lado pesado, um lado triste. Um lado de pessoas com uma pedra no peito e um polícia no bolso. Estão sempre angustiadas.⁷⁵

Propõe Maria do Céu Guerra, nesta observação, uma reação de Saramago à comédia e ao cinema português, na sua globalidade, com a escrita de *Claraboia*. Pois, segundo sabemos, o cinema do Estado Novo seria um meio primordial de propaganda neste regime. Salazar, embora conservador e rural, não dispensou o cinema como via de comunicação ideológica aos portugueses (Torgal, 2001, p. 67). Papel crucial nesta sua investida teve António Ferro que, em maio de 1927, ao conhecer Hollywood, inspirou de forma consciente aquilo que o cinema poderia dar (Torgal, 2001, p. 43):

Quando os povos não sabem defender a sua alma, o seu carácter, as suas qualidades, e até os seus defeitos essenciais, perdem moralmente o direito à sua soberania. Mas como defendê-la neste caso? Combatendo o cinema americano? Porquê? Este cumpriu o seu dever, este respeitou a vida ou, mais propriamente, o ideal de vida do seu povo. Não, não combatamos o cinema americano... Protejamos, sim, na parte que nos interessa, o cinema português! (Ferro, 1959, p. 46)

⁷⁴ António Ferro (1895-1956) Destacou-se na política e na literatura: foi um escritor, jornalista, dramaturgo, crítico teatral, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1945) e mais tarde do Secretariado Nacional de Informação (1945-1949). Pertenceu ao movimento modernista português e em 1915 diretor da revista *Orpheu*, e em 1921 da revista *Ilustração Portuguesa*. (Rosas & J.M., *Dicionário de História do Estado Novo*, 1996 pp. 355-357)

⁷⁵ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. 1) A Barraca, 27 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra, João Paulo Guerra (jornalista) e José Rui Martins (diretor artístico do Trigo Limpo – Teatro Acert).

Tínhamos em Portugal um cinema com histórias «simples do povo urbano, do “pátio do Evaristo” em Lisboa, pequeno mundo onde a “boa gente” vive feliz e em que os pequenos problemas se resolvem, mesmo que possam surgir cómicas zaragatas, tal como no Portugal de Salazar, que era visto como um oásis de paz no mundo em guerra.» (Torgal, 2001, p. 24) onde poderemos referenciar o *Pátio das Cantigas*⁷⁶ (1942).

Uma das primeiras grandes referências da estética cinematográfica implementada pelo Estado Novo é o filme *Camões* (1946) em que:

(...) poderemos detectar traços nitidos de uma ideologia de regime, que se ajustavam com o modo como a história era geralmente interpretada pelos “historiadores oficiais” ou por escritores tradicionalistas que, mesmo não apoiando o Salazarismo, lhe davam, com a sua sensibilidade nacionalista, imagens que o Estado Novo apreciava e integrava, como é o caso de Afonso Lopes Vieira, que supervisionou os diálogos e inspirou o argumento. (...) o poeta das aventuras quixotescas e irreverentes (o “Trinca-Fortes”), desinserido de uma cultura convencional, não deixava também de se reflectir no filme as imagens que o Estado Novo acalentava. Assim, *Camões* é igualmente o poeta anti-cortesão (a corte era considerada um vício, procurando assim, por certo, atingir a “política”, como política partidária), o dignificador da Raça, que corporiza o nacionalismo, bem aceite pela “benevolente” censura inquisitorial (apesar de alguns desvios eróticos de *Os Lusíadas*), o escritor que canta a gesta portuguesa e que morre quando ela morre, anunciando, no entanto, o ressurgimento da Pátria. (Torgal, 2001, p. 23).

Seria, assim, um cinema de cautelosa temática e eficiente vigilância, onde era apresentado o modelo moral a seguir na sociedade: criação de uma utópica realidade para ser seguida, uma vida antecipada na tela para ser imitada, para ser uma mimese para os seus espectadores.

Uma doutrina que negava a ambição de evolução social, e propunha um projecto de vida de passividade com base na aceitação da realidade oferecida pelo estatuto social, cultivando o contentamento e o medo da mudança:

(...) alguns filmes que abordaram problemas morais e religiosos, com um vago e simples pendor social, ou dramas que se integravam em ambientes regionais onde o Homem e a Natureza, em aparente contradição, lutavam e se amavam,

⁷⁶ *Pátio das Cantigas* é um filme de Francisco Ribeiro («Ribeirinho»). Cf. *Pátio das Cantigas* IMDB. (1942)

alguns do quais não deixaram de passar mensagens sociais integradas no contexto do regime vigente, como a crítica às más influências de gente sem carácter que procura desenvolver uma acção criminosa contra os senhores da terra, apesar do seu paternalismo em relação aos trabalhadores, ou como um sentimento de reprobção acerca do contrabando, comum nas zonas de fronteira. (Torgal, 2001, p. 28)

Esta ideia de moralismo simplista, pseudo-aristotélica, de representação de uma sociedade ideal, onde os homens ditos bons seriam recompensados e os homens maus punidos e arrependidos, seria o projeto cinematográfico do Estado Novo, que impunha através da Sétima Arte o modelo social ideal, colocando a cultura, no caso o cinema, indiretamente ao serviço de uma ideologia, pela criação não só de um sentimento de pertença, como também por uma tentativa de manipulação.

Perante esta catarse, Saramago reage e escreve em *Claraboia* o lado escondido de um prédio que é, afinal, o lado escondido dessa sociedade portuguesa idealizada. O narrador expõe a vida dos inquilinos do prédio, sendo já um narrador onnipresente que, embora ainda não marque o tom monologal com a musicalidade que Saramago nos habituou na pontuação da sua escrita, já tem o seu timbre de humanismo social. «Prefiro falar mais da vida do que de literatura, sem esquecer que a literatura está na vida e que sempre teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida». (Saramago, *A Estátua e a Pedra*, 2013, p. 45)

1.2 Conflito e caracterização das personagens literárias de *Claraboia*

Como já referimos no ponto anterior, *Claraboia* como romance coletivo não destaca um protagonista, mas as vidas privadas dos inquilinos de um prédio lisboeta, num determinado momento da História (1952).

Na primeira leitura do romance, a encenadora Maria do Céu Guerra entusiasmou-se com a possibilidade de adaptar este texto para cinema e não para teatro, tal era a riqueza das descrições realistas do ambiente da época que envolvia as personagens:

Comecei a ler e quando cheguei lá para a página vinte, achei que seria um filme extraordinário! Mas era preciso um grande realizador, e dinheiro... Reconstruir isto em cinema seria muito complicado. Quando avancei na leitura, percebi que

a qualidade que aqui está patente é algo essencial para a criação do teatro: a criação e diferenciação das personagens. Portanto, quando comecei a conhecer as personagens, no mesmo tempo, na mesma casa, sensivelmente na mesma classe e tão diferenciadas, tão ricas, tão profundas... comecei a querer fazer teatro! Comecei a querer fazê-las em teatro, exatamente por causa da diferenciação. Temos aqui um número enorme de mulheres, que todas elas, numa perspectiva retrógrada e antiga, seriam as mulheres de 1952, que aparentemente eram todas iguais. Como elas aqui são diferentes, algumas chocam-se na idade, têm praticamente as mesmas idades e são tão diferentes, tão ricas... É isso, é essa coisa de criação da *persona*. É quase a mãe do teatro, não é? Essa foi uma grande sedução para mim.⁷⁷

Com observamos no ponto de vista de Maria do Céu Guerra, as *personae* que o constituem são ricas do ponto de vista teatral. A descrição dos traços de personalidade de cada um, os sentimentos que os invadem e o desenrolar da trama, são riquíssimos do ponto de vista do trabalho de interpretação de cada uma das personagens, o que nos remete a Peter Brook e à importância da densidade interior da personagem; sobre a força das personagens, este mestre britânico da arte da encenação explica:

O trabalho privado é baseado num profundo sentimento de uma vida interior do ator: mas em público este teatro nega esta vida, pois a vida interior de um personagem é logo marcada com a terrível etiqueta de psicológico. A palavra psicológico é inestimável numa discussão acalorada – da mesma forma que naturalista, ela pode ser usada com desprezo para encerrar o assunto ou levar a melhor num debate. Infelizmente, porém, ele nos leva também a uma simplificação, contrastando a linguagem da ação (linguagem dura, brilhante e eficaz) com a linguagem da psicologia (freudiana, escorregadia, oscilante, obscura, imprecisa). Vista desta maneira, a psicologia tem de perder. Mas será essa divisão verdadeira? Tudo é ilusão. A troca de impressões através de imagens é a nossa linguagem básica: no exato momento em que um homem expressa uma imagem, o outro a recebe.⁷⁸

No entanto, a adaptação da literatura para o teatro obrigou a mudanças, que embora tenham sempre o objetivo de lealdade à ideia do autor Saramago, foram inevitáveis, ou não seria necessário distinguir Literatura de Teatro.

⁷⁷ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. f)A Barraca, 23 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Lúcia Jorge (escritora).

⁷⁸ Cf. Peter Brook – *O Teatro e o Seu Espaço*. Desvendando Teatro (1987)

Mas, a meio do livro à medida que a história se vai aprofundando, as persinagens gradualmente enriquecem tanto, são tão ricas que...eu pensei querealmente a primeira figura do teatro é a personagem! Pode haver teatro sem tudo, sem diretor, sem escritor, sem palco, mas sem personagem não, porque a personagem é a criação da máscara, é a criação do outro. Estas personagens merecem o palco!⁷⁹

No entender de Pilar del Río, as personagens de *Claraboia* são a essência das grandes personagens saramaguianas que se vão apresentar nos romances canónicos. E considerando, por exemplo, entre as duas obras em estudo nesta investigação, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Claraboia*, são apontáveis as semelhanças entre Emílio e Ricardo Reis, Caetano e Victor, Silvestre, que num registo totalmente distinto tem uma função de consciencialização como a de Fernando Pessoa, a débil Justina e a Frágil Marcenda, ambas sobre opressão de figuras masculinas, a força e independência das duas Lídias nos tempos históricos que se inserem. Afirmo Pilar del Río:

E distintos críticos do país dizem que é um romance de um inestimável valor, porque nele está contido o todo o trabalho de José Saramago: a importância da música, de Fernando Pessoa (Abel Nogueira), das personagens que não falam, os homens de poucas palavras, taciturnos; e as mulheres fortes, as mulheres que são capazes de atos de dignidade, que são embriões de Blimundas (personagem de *Memorial do Convento*, 1982) dentro de uma casa vulgar, mas que no literáriosão as mulheres que afrontam no silêncio...⁸⁰

Para além das características, já apontadas, entre conteúdo temático e personagens, parece-nos fundamental sublinhar a importância da ideia de amor em José Saramago, o amor como a última possibilidade para a salvação dos humanos. O amor está presente em toda a obra de José Saramago, aqui, embora seja claro nas expressões da personagem Silvestre, ele está também presente em todas as casas, ainda que, por vezes, por ausência, porque a ausência das coisas também aponta para a sua existência, ainda que noutra lugar. Por esse motivo, pareceu-me pertinente dividir a caracterização destas casas do ponto de vista do amor que nelas habita.

⁷⁹ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. i) A Barraca, 13 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río e Maria do Céu Guerra.

⁸⁰ Idem.

1.2.1 Rés-do-chão Direito – o amor lúcido

No rés-do-chão direito⁸¹, vive o casal Silvestre e Mariana.

«A voz de Mariana era tão gorda como a sua dona. E era tão franca e bondosa como os olhos dela.» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 13)

Mariana, esposa de Silvestre, representa o amor terno dos anos de vida que divide com o marido. Personagem de pouca intervenção no conflito dramático, representa também a generosidade para com o outro, a serenidade para com a vida: «Tão gorda que dava riso, tão boa que dava vontade de chorar.» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 202).

A sua relação com Silvestre distingue-se no companheirismo e na lealdade de um amor ideal:

Silvestre era tão vaidoso do seu corpo como Mariana desprendida do que a Natureza lhe dera. Nenhum deles se iludia a respeito do outro bem sabiam que o fogo da juventude se apagara para nunca mais, mas amavam-se ternamente, hoje como há trinta anos, quando do casamento. Talvez agora o seu amor fosse maior, porque já não se alimentava de perfeições reais ou imaginadas. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p.13)

Silvestre é sapateiro de profissão e o inquilino mais antigo do prédio. Homem do povo que representa a filosofia popular: «Filosofo? Todos os sapateiros têm um pouco de filósofos. Houve já quem o dissesse...» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 131). Homem com a experiência da idade, que trabalha com as mãos:

Tinha o tronco forte, os braços grossos e duros, as omoplatas revestidas de músculos encordoados. Precisava desses músculos para o ofício de sapateiro. As mãos tinha-as como petrificadas, a pele das palmas tão espessa que podia passar-se nela, sem sangrar, uma agulha enfiada. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 11)

Esta descrição de Silvestre faz-nos recordar o traço dos pintores do neorrealismo, como por exemplo os desenhos neo-realistas assinados por Álvaro Cunhal, que se caracterizam pela grandeza dos membros físicos que são instrumento de trabalho dos homens, e por isso figurados como desproporcionalmente maiores

⁸¹ Na encenação de Maria do Céu Guerra, estas personagens residem no rés-do-chão esquerdo.

relativamente ao resto do corpo, o que expressa já um ponto de vista marxista que se irá refletir no seu pensamento e discurso: os sapatos que arranja são uma expressão que não se limita ao concerto material em si, mas à capacidade de fazer, de arranjar, de transformar, de lutar por o que faz os homens caminharem, andarem, moverem-se. Assim, na literatura de *Claraboia*, esta personagem é a representação mais óbvia do pensamento da corrente Neo-Realista, de linguagem simples, mas de significado de texto profundo, que apela à ação dos homens perante a injustiça do sistema onde estão inseridos, que defende ideais de solidariedade e coletivismo de filosofia proudhoniana⁸².

Silvestre conheceu a primeira República e os sonhos de liberdade que irromperam no povo, e que cedo foram aniquilados por um sistema ditatorial, como relembra Rui Tavares: «O anarco-sindicalismo está implementado desde 1926, morre praticamente em 1936 com a Marinha Grande, em 1937 com o atentado ao Salazar pelo Castelhana e por outros»⁸³.

Foi recrutado para a Primeira Guerra Mundial, experiência onde identifica a fragilidade dos homens para com a manipulação do sistema onde estão inseridos:

(...) Fui para França. Não fui por gosto. Mandaram-me não tive outro remédio. Andei por lá, metido até aos joelhos na lama da Flandres. Estive em La Couture... Quando falo na guerra, não sou capaz de dizer muita coisa. Imagino o que deve ter sido esta última para quem a viveu, e calo-me. Se aquela foi a Grande Guerra, que nome se há de dar a esta? E que nome se dará à próxima? – Sem aguardar resposta, prossegui: - quando voltei, havia qualquer coisa de diferente. Dois anos sempre trazem mudanças. Mas quem estava mais mudado era eu. Voltei ao banco, noutra oficina. Os meus novos camaradas eram já homens, pais de filhos, que não iam, diziam eles, em cantigas. Assim que descobriram quem eu era, intrigaram-me com o patrão. Fui despedido e ameaçado com polícia (...) os tempos tinham mudado. As minhas ideias, antes de eu ir para França, podiam ser ditas em voz alta junto aos camaradas, que nenhum se lembraria de as denúncias à polícia ou ao patrão. Agora, tinha que as calar. Calei-me. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 215- 216)

⁸² Repare-se que, em finais no século XIX e início de século XX, o pensamento marxista era quase desconhecido em Portugal. As ideias esquerdistas que ganhavam espaço no mundo operário aproximavam-se mais do anarquismo (Viana, 1975, pp. 33-35) proposto por Pierre-Joseph Proudhon, que rejeita a propriedade privada e a gestão do Estado, propondo a integração do indivíduo na coletividade, na relação com o outro em harmonia, no combate à hierarquia e a qualquer tipo de dominação. O anarco-sindicalismo, baseado nas ideias de Proudhon e Marx, propõe a gestão democrática a partir da organização sindicalista dos trabalhadores.

⁸³ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. h)A Barraca, 06 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Rui Tavares (sociólogo, escritor e político);

De ideologia esquerdista e otimista, defende os valores da fraternidade, do «amor lúcido e ativo» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 392) onde reside o poder de transformação da sociedade, transformação sobre a qual trabalhou em movimentos sindicalistas clandestinos. A personagem alcança o percurso do sistema político português, deste a implementação da República até aos anos do Estado Novo, e as respetivas mudanças sociais que ocorreram no país:

De dia, era o sapateiro, um sapateiro calado que não via mais longe que as solas dos sapatos que arranjava. À noite, é que era verdadeiramente eu. Não se admire se a minha maneira de falar é demasiadamente fina para a minha profissão. Convivi com muita gente culta e se não aprendi tudo o que devia, aprendi, pelo menos, o que podia. Arrisquei a vida algumas vezes. Nunca me recusei a qualquer tarefa, por mais perigosa que fosse (...). (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 217)

A sua história já aconteceu. O conflito desta personagem é o debate constante com Abel, onde exprime as ideias coletivistas por oposição ao individualismo do hóspede.

Abel, o jovem solitário que se instala nesta casa como hóspede, vai estabelecer laços de profunda amizade com esta família sem filhos, e vai alterar o rumo deste lar tranquilo habituado a si só. Os sinais desta proximidade vão-se refletindo na impaciência de Silvestre pela chegada de Abel, no cuidado de Mariana com o jantar e roupa do hóspede, que ganha o tratamento de um filho.

A personagem Abel Nogueira, solitário nómada de quartos alugados pela cidade de Lisboa, sugere uma inspiração em Fernando Pessoa, não só pelo nome (saliente-se que o poeta se chamava Fernando António Nogueira Pessoa), ou pela vida livre de recusa ao compromisso, mas explicitamente pela menção aos livros de poesia de Fernando Pessoa, que Abel segue como uma espécie de Bíblia:

«Queriam-me casado, fútil e tributável?» perguntara o Fernando Pessoa. «É isto o que a vida quer de toda a gente?», perguntava Abel.

O sentido oculto da vida... «Mas o sentido oculto da vida é não ter a vida sentido oculto nenhum....»

Abel conhecia a poesia de Pessoa. Fizera dos seus versos uma outra Bíblia. Talvez não compreendesse completamente, ou visse neles o que lá não estava. De qualquer maneira, e embora desconfiasse de que, em muitos passos. Pessoa

troçava do leitor e que, parecendo sincero, o ludibriava, habituara-se a respeitá-lo, até nas suas contradições. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 267)

Não podemos ignorar o interesse de José Saramago no poeta Fernando Pessoa, que mais tarde vem a desenvolver na obra canónica *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, bem como em *Outros Cadernos de Saramago*, onde lhe dedica a brilhante reflexão que termina com a admissão da impossibilidade de apreensão total da obra pessoana: «Este Fernando Pessoa nunca chegou a ter verdadeiramente a certeza de quem era, mas por causa dessa dúvida é que nós vamos conseguindo saber um pouco mais quem somos.»⁸⁴

O individualismo de Abel é uma luta solitária contra o sistema onde se insere, uma luta que já não pretende transformar esse sistema, mas sobreviver-lhe da forma mais honesta que aprende, sem utopias ou crenças, sem laços ou amizades, mas pela liberdade sobre a qual escreve Fernando Pessoa:

Quero ser livre insincero/ Sem crença, dever ou posto./ Prisões, nem de amor as quero./ Não me amem, porque não gosto./ Quando canto o que não minto/ E choro o que sucedeu/ É que esqueci o que sinto/ E julgo que não sou eu./ De mim mesmo viandante/ Olho as músicas na aragem,/ E a minha mesma alma errante/ É uma canção de viagem.⁸⁵

Considerando a descrição da personagem Abel Nogueira:

Tenho vinte e oito anos, não fiz o serviço militar. Profissão certa não a tenho, ver-se-á já porquê. Sou livre e só, conheço os perigos e as vantagens da liberdade e da solidão e dou-me bem com eles. Vivo assim há doze anos, desde os dezasseis. As minhas recordações da infância não interessam para aqui, até porque ainda não sou bastante velho para ter gosto em contá-las, e também porque nada ajudariam à sua desconfiança ou à sua cordialidade. Fui bom aluno na escola primária e no liceu. Consegui ser apreciado por colegas e professores, o que é raro. (...) Cheguei assim aos dezasseis anos, altura em que.... Ainda não sei se lhe disse que era filho único e vivia com os meus pais. Suponha agora o que quiser. Suponha que eles morreram num desastre ou que se separaram por não poderem viver um com o outro. Escolha. De qualquer modo, vem a dar no mesmo: fiquei sozinho. Dir-me-á, se optou pela segunda hipótese, que poderia ter ficado a viver com um deles, sendo assim (estamos nessa hipótese), suponha que não quis ficar com nenhum deles. Talvez por não os amar. Talvez por amar igualmente os dois e ser incapaz de escolher entre eles. Pense o que quiser, porque repito, vem a dar no mesmo: fiquei sozinho. Aos dezasseis anos

⁸⁴ Cf. *Outros Cadernos de Saramago*. Fundação Saramago (2008)

⁸⁵ Cf. *Quero Ser Livre e Insincero*. Arquivo Pessoa (2015)

(lembrasse?), aos dezasseis anos a vida é uma coisa maravilhosa, pelo menos para algumas pessoas. Vejo na sua cara que, nessa idade, a vida já não tinha nada de maravilhoso para si. Tinha-o para mim, infelizmente, e digo infelizmente porque isso não me ajudou. Abandonei liceu e procurei um trabalho. Parentes da província quiseram que eu fosse viver com eles. Recusei. Tinha mordido com gana o fruto da liberdade e da solidão e não estava disposto a consentir que mo tirassem. Ainda não sabia, nessa altura, que esse fruto tem bocados bem amargos ... estou a aborrecê-lo? (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 125-126)

Passei fome, frio e algumas vezes tive momentos de fartura e momentos de privação. Comi como um lobo que não sabe se caçará no dia seguinte, e jejei como se me tivesse comprometido a morrer de fome. E aqui estou. Morei em todos os bairros da cidade. Dormi em dormitórios coletivos onde as pulgas e os percevejos podem contar-se aos milhares. Já tive umas aparências de lar com algumas boas raparigas que as há. Aos centos, por essa Lisboa fora. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 128-129)

Vivo assim porque não quero viver de outro modo. Vida como os outros a entendem não tem valor para mim. Não gosto de ser agarrado e a vida é um polvo de muitos tentáculos. Um só, basta para prender um homem. Quando me sinto preso, corto o tentáculo. Compreende? (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 130)

Este modo de vida também é escolhido por outra personagem saramaguiana, cuja referência bíblica nos cumpre referir: *Caim*, obra que rescreve a vida de Caim, irmão de Abel. O protagonista homónimo do romance adota o nome do irmão Abel e, condenado a vagar pelo mundo, escolhe não se fixar em nenhum dos lugares por onde passa. À semelhança de Caim, Abel de *Claraboia* tem uma ação transformadora no mundo que o rodeia, ainda que de forma indireta: é a chegada de Abel ao prédio que altera o funcionamento de todas as casas, com exceção do 3º esquerdo. Abel manobra uma fissura na estabilidade do edifício, nas vidas dos vizinhos e da própria família onde se estabelece: para Silvestre e Mariana, será a companhia e a lufada de ar fresco de uma casa de um velho casal sem mais família, cujos dias se seguiam uns atrás dos outros; no rés-do-chão esquerdo, é a chegada de Abel que vai desencadear a primeira discussão que assistimos entre Carmen e Emílio (as anteriores ao tempo da ação, conhecemos apenas por informação do narrador); também é Abel o motivo de ciúme que levará Paulino Morais a terminar a relação com Lúcia, e a despertar em Carmen a hipótese de não voltar da Galiza; no 1º esquerdo, é a presença de Abel no prédio que vai despertar a

fúria de Caetano, que levará à intriga que termina a relação entre Lúdia e Paulino Morais; e por sua vez, é esta intriga que vai ser a motivação para o relacionamento entre Paulino Morais e Maria Cláudia (2º direito). Apenas o 2º esquerdo, pela família fechada ao próprio prédio, vai continuar a sua história sem a interferência da chegada deste hóspede.

Abel, ao contrário de Silvestre, não conheceu a primeira República, os ideais e a esperança que ela incutiu no povo português. Toda a sua vida seria dentro de um sistema de ditadura, ao qual ele se opõe pelo modo de vida politicamente incorreto por que opta: não tem morada certa, não tem emprego certo, não tem mulher certa – e não pretende alterar nenhuma destas inexistências.

E portanto quando estamos a pensar em alguém como o Abel (de *Claraboia*) que não nasceu exatamente na época do Pessoa, porque ele diz que dezasseis anos em... eu tive a fazer as contas e o Abel deve ter nascido em 1924... portanto, dois anos antes da ditadura militar, do Golpe do 28 de Maio. Portanto quer dizer que o Abel é já daquelas pessoas que só conhece ditadura, um bocado como os meus pais. Os meus pais só viram democracia aos quarenta e cinco anos. Portanto são gerações inteiras... Portanto aqui já temos alguém com vinte e oito anos que é o que ele (Abel) diz que tem...ou seja, vinte e seis vezes vinte e oito, não são passados naquele caos, mas ao mesmo tempo moralista da primeira república... Se pensarmos que isto é 1952, ainda há mais vinte e dois anos para viver naquela ditadura.⁸⁶

Abel desenvolverá, com o sapateiro, as conversas que serão muitas vezes o conflito entre o ponto de vista do individualismo e do coletivo, tal como em *Os Irmãos Karamazov* de Fiódor Dostoievski, livro que esta personagem transporta consigo.

1.2.2 Rés-do-chão Esquerdo – O amor conjugal

Os advogados do amor conjugal comprazem-se em dizer que não é um amor, e é exactamente isso que lhe dá um carácter maravilhoso. Porque a burguesia inventou nestes últimos anos um estilo épico: a rotina assume aspecto de aventura, a fidelidade o de loucura sublime, o tédio torna-se sabedoria e os ódios familiares são a forma mais profunda do amor. Na verdade, que dois

⁸⁶ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. h)A Barraca, 06 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Rui Tavares (sociólogo, escritor e político).

indivíduos se detestam sem poder, contudo prescindir um do outro não é, das relações humanas, a mais verdadeira, a mais comovente: é a mais lamentável. (Beauvoir, 2015, p. 278)

Esta introdução, que extraímos de Simone de Beauvoir no seu capítulo sobre a instituição do casamento, adequa-se à família Fonseca, que ocupa o rés-do-chão esquerdo⁸⁷ de *Claraboia*: Emílio, Carmen, sua mulher, e Henriquinho, o filho do casal.

Emílio, caixeiro-de-praça, passa grande parte do dia fora de casa, por profissão e por opção. Aparentemente apático e distante, desinteressado das chamadas de atenção da mulher, não se sente integrado na família, nem amado pelo filho:

Emílio era um homem pequeno e seco. Não era magro: era seco. Pouco mais de trinta anos. Louro, de um louro pálido e distante, o cabelo ralo e a testa alta. Aprendera a conformar-se com o inevitável (...) Aprendera a ficar tranquilo em oito anos de casamento falhado. (...) A boca era firme, com uns vincos de amargura. Quando sorria entortava-a ligeiramente, o que lhe dava à fisionomia um ar sarcástico que as palavras não desmentiam. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 60-61)

Emílio apresenta-se como uma personagem de pouca intervenção discursiva, e Pilar del Río chega mesmo a comparar esta personagem com alguns traços de personalidade de Saramago:

Sim, o alter-ego do escritor, não é o Abel, não é o Silvestre, é mesmo o Emílio. A pessoa que eu vou ser o resto da minha vida, é Emílio. Aparentemente uma pessoa indeterminada, infeliz...Esconde-se o mais possível nesta personagem, porque quer um futuro mais à frente.⁸⁸

A casa é para Emílio uma jaula onde lhe são impostos dois desconhecidos que são a sua família: a mulher e o filho. A relação distante que mantém com o filho e a relação sufocante que a mulher cria nas suas sucessivas cenas de ciúme, desconfiança e censura em todos os seus comportamentos, levam esta personagem a um silêncio claustrofóbico. Embora o seu trabalho como caixeiro de praça o detenha muito tempo fora de casa, muitas vezes demora-se propositadamente para evitar a sua vida familiar; quando está em casa, a sua presença é quase sempre em silêncio, entre o fumo dos cigarros que fuma compulsivamente. Não é certo do amor da mulher, nem tem a certeza

⁸⁷ Na encenação de Maria do Céu Guerra, estas personagens residem no rés-do-chão direito.

⁸⁸ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. b) A Barraca, 26 de dezembro de 2015 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Miguel Gonçalves Mendes (realizador do filme José e Pilar).

de a amar. Na conversa com o seu filho adormecido, confessa a sua infelicidade e a sua necessidade desesperada de mudança. Como afirma Body-Gendrot et al, 1991, p.73, «A vida privada refugiava-se também nos segredos. Segredos de família, quer dizer, coisas silenciadas, mesmo aos filhos. Segredos pessoais: sonhos, desejos, medos, tristezas, pensamentos fugidios ou tenazes mas geralmente não formulados».

Emílio falara quase sem pausas, os olhos afastados do rosto do filho. Incapaz de resistir agora ao desejo de fumar, acendeu um cigarro. De relance, olhou o filho. (...)

- Não sabes quem eu sou e nunca saberás. Ninguém sabe... Também não sei quem tu és. Não nos conhecemos... Podia ir-me embora que só perderias o pão que ganho... (...) Quando fores crescido, hás de querer ser feliz. Por enquanto não pensas nisso e é por isso mesmo que o és. Quando pensares, quando quiseres ser feliz, deixarás de sê-lo. Para nunca mais! (...) A felicidade não é coisa que se conquiste. Hão-de dizer-te que sim. Não acredites. A felicidade é ou não.

Também isto o levava para longe do seu objetivo. Voltou a olhar para o filho. As pálpebras estavam cerradas, o rosto tranquilo, a respiração calma e igual. Adormecera. Então, em voz muito baixa, os olhos pregados no rosto da criança, murmurou:

-Sou infeliz, Henrique, sou muito infeliz. Vou-me embora um dia destes. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 111-112)

Há uma alienação na personagem que nos remete para outra também abordada nesta investigação: Ricardo Reis, o espectador do mundo da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, que observa o que o rodeia, que não sabe no que acreditar, e que é também ele incapaz de interferir, de agir; Reis, perante o mundo, Emílio, perante a história da sua vida.

A possibilidade de mudança na história desta casa é provocada por Carmen, que, ao partir de férias para a Galiza com o seu filho, coloca, em segredo, a hipótese de não voltar. Sabemos, à luz das circunstâncias históricas, que dificilmente Carmen poderia permanecer em Espanha sem a autorização do marido; o divórcio⁸⁹ só poderia ser concedido por ele, como ficou estabelecido na *Concordata de 1940* (Pimentel & Melo,

⁸⁹ A reforma protestante e a Revolução Francesa levaram ao questionamento da eternidade da instituição do casamento implementada pela Igreja Católica. Em Portugal, o divórcio foi admitido pelo Decreto-lei 3 de Novembro de 1910, mas mais tarde, o Decreto nº 30.615 de 25 de Julho de 1940 suprimiu o divórcio no casamento católico. Esta situação só viria a ser alterada em 1975. (Chaves, 2010, pp. 198-199)

2015, pp. 263-266). O narrador não nos informa sobre a decisão final de Carmen; no entanto, o prazer de liberdade que Emílio tanto ambicionava chega com a partida da família, e é Carmen que possibilita a liberdade de Emílio, quando o abandona.

Por outro lado, na primeira experiência de liberdade, ou seja, de ausência da mulher e filho em sua casa, Emílio conhece um sentimento de vazio, onde, mais uma vez, revela a sua incapacidade de decisão perante o mundo.

Estou livre, não há dúvida, mas para que serve a liberdade, se não tenho os meios de beneficiar dela? Se continuo a pensar desta maneira, acabo por desejar que eles voltem (...) Sentou-se na cama enervado: «Ambicionei tanto este dia... gozei-o completamente até chegar a casa, mas foi só entrar e vieram-me logo estes pensamentos idiotas. Ter-me-ia transformado ao ponto de me parecer com as mulheres a que os maridos batem (...) Seria cómico levar tantos anos a desejar a liberdade e, logo ao fim do primeiro dia, sentir vontade de correr atrás de que ma impedia.» Aspirou uma fumaça e murmurou: - É o hábito, claro. Também o tabaco faz mal à saúde e não o largo. No entanto, podia deixar de fumar se o médico me dissesse: o tabaco mata-o.» O homem é um animal de hábitos, evidentemente. Esta indecisão é consequência do hábito. Ainda não me habituei à ideia de liberdade.... (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 367 -370)

Observemos a análise de Bruno Vieira do Amaral sobre este excerto levado à cena:

O Emílio sente uma libertação quando a mulher finalmente vai embora, mas a verdade é que essa libertação não dá automaticamente esse equilíbrio à vida. E essa é uma lição extraordinária daquela personagem, não é a liberdade que dá sentido à nossa vida... O sentir é construído por nós, não é uma situação. “Agora a mulher foi-se embora e tenho todo o tempo. Mas o que é que faço com esse tempo?” Isso é que define o Homem...⁹⁰

Partindo deste ponto de vista de que os homens são o que fazem, e tendo em conta sempre o contexto histórico-social de *Claraboia*, analisamos a personagem de Carmen à luz da condição da Mulher no Estado Novo Português, como apresentado por Irene Flunser Pimentel e Helena Pereira de Melo:

As portuguesas, mas não só, foram remetidas para o lar, enquanto houvesse desemprego masculino, cabendo à ideologia do Governo pintar a situação com

⁹⁰ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. g)A Barraca, 30 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Bruno Vieira Amaral (escritor e vencedor do prémio Saramago em 2015).

uma presumida vontade de as remeter exclusivamente para a sua função de esposa e de mãe, incluindo a sua ocupação em tarefas auxiliares do «chefe de família», nomeadamente nos campos, mas também na indústria. (Pimentel & Melo, 2015, p. 222)

O Homem, como sujeito ativo na demanda do seu destino, como fazedor, deve fazer para ser. Mas a Mulher, sujeito a quem se faz, ou que se autoriza fazer, como objeto dependente da vontade e do juízo do outro, é colocada numa posição passiva. Consideremos uma dona de casa dos anos 50, da classe média baixa portuguesa (tema que abordaremos também na personagem Rosália, do 2^a direito), cujo marido trabalha fora de casa: a vida da dona de casa resume-se à organização do lar, da vida do filho e do mercado. Como podemos considerar que a mulher *seja* se ela não é fazedora? Ela não é criadora, é cuidadora do que já existe, ou seja, as tarefas domésticas que preenchem o seu dia, embora o preencham, não são algo que tenha de criar, ou realizar; isto é, a casa já existe, não é algo que seja criação sua, é apenas algo pelo qual ela zela. A sua vida é composta de atividades que não permitem ao indivíduo a sua afirmação pessoal, apenas a sua servidão, como já Beauvoir afirmava (2015, p. 239):

A dona de casa gasta-se sem sair do mesmo sítio; não faz nada, apenas perpetua o presente; não tem a impressão de conquistar um Bem positivo e sim de lutar indefinidamente contra o Mal. É uma luta que se renova todos os dias (...) cada novo dia imita o dia precedente; é um eterno presente inútil e sem esperança.

Esta não realização como indivíduo é a que é permitida a Carmen, e à maioria das mulheres nos anos 50. A resignação feminina, a que a História do Mundo nos habituou, mascarou, em muitos romances e, certamente, em muitas casas, este «amor conjugal» que a vida estritamente doméstica oferecia.

O que Saramago propõe é exatamente o avesso desse «amor conjugal», e Carmen não tolera a sua solidão. Por isso, o seu comportamento apresenta sinais de personalidade histérica e neurótica, gritando compulsivamente com o marido, porque, sentindo-se inferior, tenta causar no marido um sentimento de inferioridade, criticando-o, como descrito por Beauvoir (2015, pp. 267 – 268):

Às vezes ou porque ele a tenha desiludido sexualmente, ou talvez porque a domine e ela queira vingar-se –, a mulher deliberadamente apega-se, por hostilidade ao homem, a valores que não são os dele; apoia-se na autoridade da mãe, do pai, de um irmão de qualquer personalidade masculina que se lhe

afigure «superior», de um confessor, de uma irmã de caridade, apenas para o enfrentar. Ou sem lhe opor nada de positivo, esforça-se por contradizê-lo sistematicamente, atacá-lo, magoá-lo; esforça-se por inculcar-lhe um complexo de inferioridade.)

O narrador não refere a vida sexual do casal. Sabemos que estão casados há oito anos e que talvez nem a lua-de-mel tenha sido completamente feliz (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 65). Carmen é natural da Galiza; o seu casamento é fruto de um namoro de férias em Portugal, onde, impulsiva, contra a vontade dos pais, escolhe casar e viver em Lisboa (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 114). Carmen teria uma dupla responsabilidade de sucesso num casamento que falhou: teria a obrigação de ser feliz perante a sociedade e perante os pais que a desaconselharam do casamento (Beauvoir, 2015, p. 263). A sua frustração e angústia seriam triplas: falhou perante a sociedade católica que a espera casada «até que a morte os separe», falhou perante os pais que foram hostis ao casamento, e falhou perante si própria, perante os seus sonhos e ilusões de menina.

Assim, desleixada na sua aparência (também para provocar o marido), passa grande parte do dia a cuidar do filho, junto do qual foca toda a sua atenção (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 59).

A força desta personagem reside na polémica do seu comportamento, do ponto de vista da época, cortando com o exemplo do feminino sugerido pelo Estado Novo da «Mulher para o Lar» (Neves & Calado, 2001, p. 11). Lídia Jorge destaca em Carmen, de *Claraboia*, uma interessante analogia entre a personagem e a Guerra Civil Espanhola:

Aqui (*Claraboia*) também há uma figura muito interessante, que é aquela mulher galega (Carmen). A galega é única figura feminina que aparece áspera, dura... e temos de entender porquê. Precisamente nessa época Espanha era uma coisa para não imitar, porque Espanha tinha feito a Guerra Civil. Espanha era uma sociedade de vício, que se tinha revoltado e que agora era castigada e que ficou à margem... e perderam a Guerra!

Portanto, ali estava Espanha crucificada. Nós não, em Portugal éramos bonzinhos e bons alunos. Nós tínhamos só uma posta de peixe para distribuir por seis na família, mas não tínhamos sido maus, não tínhamos feito guerra, revolução, tínhamos sido bons.⁹¹

⁹¹ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. f)A Barraca, 23 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Lídia Jorge (escritora).

Considerando a distinção de Saramago entre Carmen e Emílio, podemos encontrar as diferenças de atitude social entre os dois países:

Carmen pertencia a outra raça, à raça daqueles para quem a vida não é contemplação, mas luta. Era ativa; ele, abúlico. Ela, toda nervos, ossos e músculos, matéria que gera a força e o poder; ele, tudo isso também, mas dominado os ossos, os músculos e os nervos, envolvendo-os no nevoeiro da fraqueza, havia a insatisfação e a perplexidade. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 169)

Carmen transporta, assim, a irreverência, numa época que o Estado Novo propagandeava a família feliz, a mulher amável e obediente ao marido. Carmen pode ser o grito de Saramago contra essa sociedade de fachada que oprimia as mulheres no direito à decisão, no direito ao voto⁹², no direito à liberdade.

Richard Sennett, em *O declínio do Homem Público* (2015), no capítulo *Tiránias da Intimidade*, faz uma análise sociológica da ideia de família que também compreende o tempo de ação de *Claraboia*. E seguindo o pensamento do sociólogo, encontramos em Carmen uma Madame Bovary às avessas⁹³. Neste capítulo, Sennet explica como os ideais de família, masculino e feminino, herdados do pós-Revolução Francesa, levaram à segregação da sociedade em geral e dos papéis que constituem a família em particular, criados por uma ideologia burguesa.

No século XIX, as teorias evolucionistas⁹⁴, e neste caso a evolução da medicina e o surgimento da ginecologia moderna, votam uma diferente função à mulher,

⁹² No decreto de lei nº 19694, de 5 de Maio, o Estado Novo concedeu em 1931 o direito ao voto feminino às eleições para as juntas de freguesia. No entanto só estavam abrangidas por este direito as mulheres diplomadas com curso secundário ou superior e para chefes de família (viúvas, divorciadas, ou com o marido ausente nas colónias ultramarinas) (Pimentel & Melo, 2015, p. 206).

⁹³ Consideramos o termo de *avesso*, pois a personagem Carmen é uma dona de casa de aparência desleixada, apresentando-se sempre de roupão e chinelos; não é analfabeta, pois escreve constantemente cartas aos seus familiares, mas não a consideramos com muitos estudos, pelo contexto social e histórico em que é colocada. Emma, Madame Bovary, por sua vez, pertencia a uma classe social alta, distinguia-se pela sua feminilidade, bom gosto, belíssima apresentação e educação. A semelhança das duas personagens está no viver infeliz com o casamento que as confina ao papel de esposas, sem muitas relações sociais – no caso de Bovary pelo isolamento geográfico da localidade onde vivia, no caso de Carmen, pelo afastamento da família. Ambas sem possibilidade de progressão pessoal e num casamento no qual não teriam prazer (Flaubert, 2000).

⁹⁴ A Revolução Industrial influenciou o pensamento na área das Ciências Sociais que nesta fase adota dois pontos de vista essenciais: a Sociologia Biológica, onde se destacam Paul von Lilienfeld (1829-1903) e Albert Schäffle (1831- 1903) e o Darwinismo social, onde influenciados pelo pensamento Darwin, vários pensadores estipulam a evolução das sociedades com paralelismos à evolução das espécies dos animais e plantas, nelas se destacam Walter Bagehot (1826 – 1877), William Graham Sumner (1840-1910), Ludwig Gumplowicz (1839- 1909) e Gustav Ratzenhofer (1842-1904).

sustentando que o corpo feminino seria inferior ao do homem: «Charles Darwin, cujas teorias ajudaram a cimentar a ideia de que as mulheres eram uma versão menos evoluída do homem, como evidenciado pelo fato de o crânio feminino ser menor, por exemplo.»⁹⁵.

Mitos nunca faltaram na História da Humanidade para o afastamento da Mulher do conceito dos seus direitos humanos, de cidadania e da alçada pública, negando a liberdade e independência da mulher (repare-se que estas teorias evolucionistas sobre a inferioridade da Mulher começam a ganhar destaque numa época em que surgem os primeiros movimentos de luta pelos direitos da Mulher). Também segundo estas abordagens, as características biológicas demonstravam a sua aptidão para a maternidade, limitando a mulher à ideia de família e ao recato, definindo, assim, fixamente, as características do papel social certo e errado, do bom pai e boa mãe, por oposição ao mau pai e má mãe, em suma, do papel mulher e do papel homem na família e na sociedade.

Carmen, confinada ao papel de esposa e mãe, passa grande parte do tempo em casa nos seus serviços domésticos, não estabelece relações de amizade com nenhum vizinho (tem dificuldade em expressar-se na língua portuguesa), não tem a atenção do marido que antes julgara amar e pelo qual se afastou geograficamente da sua família. Guarda agora a memória da Galiza, lamentando a escolha que fez e lembrando um namoro antigo como paraíso perdido. Grita compulsivamente com o marido, apresentando sinais de sofrer de alguma patologia neurótica, mas o que pretende é, afinal, chamar a atenção de um marido ausente que sempre lhe responde com frases curtas e irónicas, as quais nem sempre ela compreende, o que nos encaminha novamente a Beauvoir, entendendo o desprezo como uma forma de opressão: «Numa luta em que a insuficiência a condena a sair sempre vencida, a jovem esposa não apela senão ao silêncio, às lágrimas ou à violência» (Beauvoir, 2015, p. 164).

A sós, quando podia, chorando, dar vazão ao desespero, lamentava-se porque o marido não sabia reconhecer-lhe as qualidades, ele, só tinha defeitos, gastador, leviano, desinteressado do lar e do filho, criatura impossível de aturar com aquele permanente ar de vítima, de pessoa deslocada e indesejada (...) Para Emílio Fonseca, o silêncio e a paz que o rodeavam nada tinham de tranquilizador. Sentia mesmo uma opressão, como se o ar se tivesse tornado

⁹⁵ Cf. *A ciência que discrimina as mulheres*. El Pais (2017)

denso e asfixiante. Era-lhe agradável esta pausa, a ausência da mulher e o silêncio do filho, mas pesava-lhe a certeza de que se tratava apenas de uma pausa, de um apaziguamento provisório que adiava e não resolvia. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 106-107)

Entre esta infelicidade, há um filho, Henriquinho, uma criança de seis anos: «Tinha uma cara de anjo, louro como o pai, mas de um louro mais quente. Emílio nem o olhou. Pai e filho não se amavam, nem pouco, nem muito: apenas se viam todos os dias» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 61).

O pequeno Henrique será o motivo central da explosão do conflito entre pai e mãe. Se no início da narrativa é muito próximo da mãe e tem uma relação distante com o pai, no seu estado de doença, em que fica acamado e febril, sente, pela primeira vez, a aproximação do pai que, julgando-o adormecido, desabafa sobre a sua infelicidade pessoal. Este acontecimento leva a uma mudança gradual no comportamento da criança, que se vai aproximar do pai: «(...) o prisma através do qual via os pais rodara, ligeiramente mas o bastante para vê-los de outro modo. Tarde ou cedo essa mudança se daria: a doença não fizera mais que apressá-la» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 224).

O ciúme que irá causar na sua mãe, habituada à posse de todas as atenções do filho, levará ao romper da raiva e infelicidade de Carmen, que sente que o marido lhe tira o único bem que lhe restava. Fora de si, Carmen submete a criança a rituais de bruxaria, pois acredita que a criança foi enfeitiçada pelo pai, e chega mesmo a bater no filho por qualquer motivo, para repreensão. Consideremos a reflexão de Beauvoir:

Outra atitude assaz frequente, e não menos nefasta à criança, é a dedicação masoquista; certas mães, para compensar o vazio do seu coração e punirem-se de uma hostilidade que não querem confessar, tornam-se escravas da progeneritura; cultivam indefinidamente uma ansiedade mórbida, não suportam que o filho se afaste delas; renunciam a quaisquer prazeres, a toda a vida pessoal, o que lhes permite assumirem atitudes de vítima. (Beauvoir, 2015, p. 334)

E a atitude de Carmen:

- Hijo mio, mírame! Mira! Yo soy tu madre! Soy tu amiga! Nadie te gusta más que yo! Mira!...

Henrique tremia de pavor, agarrado ao pai. Carmen continuava o seu monólogo despedaçado, vendo cada vez mais claramente que o filho lhe fugia, e, contudo incapaz de renunciar a ele. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 230)

A claustrofobia do lar torna-se de tal modo insustentável que, na hipótese de Carmen e Henriquinho viajarem até à Galiza nas férias de Verão do filho, os três vivem os seus dias mais felizes. A possibilidade do afastamento reúne, por momentos, a família:

Mas havia que preparar as malas. Emílio ajudou-a, e os serões que esse trabalho ocupou foram dos mais felizes que a família viveu. Sem má intenção, Henrique lançou uma nuvem no geral contentamento, quando declarou que tinha pena que o pai não os acompanhasse (...) Mas o empenho e boa vontade de Carmen e Emílio em convencê-lo de que o facto não tinha a menor importância, fê-lo esquecer a pequena sombra. Se os pais estavam alegres, também ele o devia estar. Se os pais não choravam enquanto separavam as roupas e os objetos de uso pessoal, seria absurdo que ele chorasse. Ao fim de três serões tudo ficou pronto. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 359 -360)

Esta viagem ingénua ganha outra dimensão, quando Carmen noticia que Paulino Morais deixa a sua amante Lúcia; e se ela abandonasse o marido? E se também ela transformasse a sua vida?

A ação, em si, não importava, mas sim as suas consequências. Depois do que acontecera, Paulino não podia voltar a casa de Lúcia: seria uma vergonha para ele. E, sem saber como, Carmen achou-se na mesma situação que Paulino, ou quase. Não havia entre si e o marido nenhum escândalo público, mas havia toda a vida passada em comum, vida difícil e desagradável, repleta de ressentimentos e inimizades, de cenas violentas e reconciliações penosas.

Paulino fora-se embora, decerto de uma vez para sempre. Ela ia-se embora também, mas voltaria daí a três meses. E se não voltasse? E se ficasse na sua terra, com o seu filho e a sua família?

Quando admitiu esta possibilidade, quando pensou que poderia nunca mais regressar, sentiu uma vertigem. Era simples. Calar-se-ia, partiria com o filho, e, quando chegasse a Espanha, escreveria uma carta ao marido, dando a notícia da sua decisão. E depois? Depois, começaria a sua vida, de princípio, como se tivesse nascido agora. Portugal, Emílio, o casamento, teriam sido um pesadelo que durara anos e anos. E talvez pudesse.... Seria necessário o divórcio, evidentemente... talvez.... Mas foi aqui que Carmen se lembrou de que não poderia ficar sem o consentimento do marido. Partia com a sua autorização, só com a sua autorização poderiam continuar.

Estes pensamentos turvaram-lhe a alegria. Com eles ou sem ele partiria, mas a tentação de não regressar tornava-lhe a alegria quase dolorosa. Voltar depois de

três meses de liberdade, não seria o pior dos castigos? Condenar-se para o resto da vida a sofrer a presença e as palavras, a voz e a sombra do marido, não seria o inferno depois de ter reconquistado o paraíso? (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 361-363)

A decisão de Carmen não é dada ao leitor pelo autor. Ela cabe à expectativa de cada um. O divórcio, como já vimos, não seria possível em desacordo com o marido; a permanência ilegal no estrangeiro seria uma proposta de vida clandestina, especialmente na vizinha Espanha⁹⁶, que também vivia um regime autoritário. Mas o que Saramago deixa claro, nesta pequena história de amor conjugal, é, como em todas as suas histórias de amor, a possibilidade da mudança, a possibilidade da liberdade, a possibilidade do amor.

1.2.3 1º Esquerdo – A ausência do amor

O 1º esquerdo destaca-se pela violência doméstica psicológica.

Neste apartamento, vivem Justina e Caetano, um casal cuja pequena filha, Matilde, morreu aos oito anos de idade, vítima de uma meningite. É uma casa que se caracteriza pela dor da mãe, o desprendimento do marido, e o eterno luto de um filho. Pilar del Río refere algumas parecenças entre os sentimentos propostos por este apartamento de *Claraboia* e a infância de Saramago, especialmente no luto de sua mãe pelo seu irmão falecido.

O pai de Saramago mudou a família do Ribatejo para para Lisboa, porque foi chamado para combater na Primeira Guerra, então foi recrutado para França e aí descobriu que o mundo era maior do que a sua aldeia. Depois já não quis voltar para a sua pequena terra e foi para a Polícia de Segurança Pública em Lisboa. O que a personagem Justina (de *Claraboia*) diz a Caetano, “O senhor é uma sucursal da polícia”, é porque o Saramago tinha ouvido falar dessas coisas.

É curioso porque os escritores sem contarem a sua vida, Saramago sem contar a sua vida, coloca lá a sua experiência. É curioso porque Justina que perdeu a sua filha, e também a mãe de José Saramago perdeu o seu filho, irmão mais velho de Saramago.⁹⁷

⁹⁶ Ver III Capítulo – 1.1 *O Espetáculo do mundo – Factualidade social e política de 1936*.

⁹⁷ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. h)A Barraca, 06 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Rui Tavares (sociólogo, escritor e político).

Nesta casa impera o silêncio. Justina é dona de casa e o marido trabalha em horário noturno numa tipografia – divide o seu tempo entre o trabalho, casas de prostituição e aventuras com mulheres. Ela, calada e infeliz, depois da morte da filha, tornou-se um fantasma, deambulando pela casa ao som de um relógio que marca o tempo, com um gato que aprendeu a ser calado como a dona.

Vestia luto carregado e, assim muito alta e fúnebre, com os cabelos pretos divididos ao meio por uma risca larga, parecia um boneco mal articulado, demasiado grande para mulher e sem o menor sinal de graça feminina. Só os olhos negros, profundos nas olheiras maceradas de diabética, eram paradoxalmente belos, mas tão graves e sérios que a graça não morava neles. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 22)

(...) Mas a noite deixava-a sempre sem forças, muito cansada, com uma estúpida vontade de chorar e de morrer. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 40)

Vivia dentro de si mesma, como se estivesse sonhando um sonho sem princípio nem fim, um sonho sem assunto de que não queria acordar, um sonho todo feito de nuvens que passavam silenciosas encobrindo um céu de que já se esquecera. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 103)

Caetano Cunha trabalha em horário noturno como linotipista num jornal da manhã, homem de modos grosseiros e bordeleiro, despreza a sua esposa, que frequentemente ameaça agredir.

O sorriso de Caetano era lúbrico, quase repugnante. (...) Ao sair do jornal, Caetano tivera uma aventura, uma aventura imunda, que eram essas as que mais apreciava. Por isso, sorria. Apreciava as coisas boas e regalava-se duas vezes com elas: quando as experimentava e quando as recordava. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 101-102)

Nesta casa predomina o silêncio que apenas é interrompido com maus tratos de Caetano. Mas a débil Justina, aparentemente indefesa, é orgulhosa na sua contestação ao marido cruel, a quem responde com o silêncio do desprezo ou o tom da ironia - o que causa maior humilhação ao marido do que as ameaças a que ele a sujeita.

O marido de Justina tinha fama de brutamontes, com o seu corpanzil inchado e os seus modos grosseiros. Ainda não chegara aos quarenta anos e parecia mais velho, por causa do rosto flácido, dos olhos papudos e beijo reluzente sempre caído. Ninguém percebia como e por que dois seres tão diferentes se tinham

casado. (...) O certo é que o violento e áspero Caetano Cunha, linotipista no *Notícias do Dia*, sempre a estalar de gordura, novidades e má criação, após três exclamações agressivas calava-se a um murmúrio da mulher, a diabética e débil Justina que um sopro bastaria para derrubar. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 25)

Justina tem a coragem de enfrentar o marido, de desafiá-lo ao defender-se quando este a maltrata. Sentindo-se humilhado pela coragem da esposa, Caetano escreve uma carta, que apresenta depois como anónima, onde acusa a esposa de infidelidade. Perante a surpresa da delação, Justina ri, gargalhadas provocatórias que lhe rasgam o roupão: Justina despe-se e confronta o marido – mais do que com a sua nudez –, com o desinteresse a que ele a sujeita. Esta revelação vai despertar em Caetano uma atração obsessiva – ainda que negada – pela mulher; considerando as descrições do narrador, identificamos a duas etapas distintas da relação:

Caetano gostava de mulheres, de todas as mulheres. A simples visão de uma saia balançando o perturbava. Sentia uma atração irresistível pelas mulheres fáceis. O vício, a dissolução, o amor comprado, fascinavam-no. Conhecia quase todas as casas de prostituição da cidade, sabia de cor e salteado as tabelas de preços, era capaz (disso se gabava no seu foro íntimo) de dizer, sem necessidade de inventar, os nomes de umas boas dezenas de mulheres com que se deitara. De todas as mulheres, uma só desdenhava: a sua. Justina era, para si, um ser assexuado, sem necessidades nem desejos. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 174)

Caetano evitava a mulher, como se receasse que ela lhe aparecesse, subitamente, despida. Justina, essa, não evitava olhá-lo, mas fazia-o com desprezo, quase com insolência. Ele sentia o peso daquele olhar e fervia de cólera impotente. Sabia que muitos homens batem nas mulheres e que uns e outras acham o ato natural. Sabia que, para muitos, isso era considerado uma manifestação de virilidade tal como tantos entendem que é um sintoma de virilidade o aparecimento de doenças venéreas. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 299-300)

Vivia obcecado pela mais baixa sensualidade. Tinha sonhos eróticos como um adolescente. Extenuava as suas amantes de ocasião e insultava-as porque elas não o acalmavam. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 301)

Caetano habituado a pagar por prazeres passionais, e atraído por esse universo, conservava, pela vizinha Lúcia, a sua grande obsessão. Noticiando que a mulher tinha casa colocada por um amante, Caetano insinua-se à vizinha, que não só demonstra o seu desinteresse como confessa a Paulino Morais o atrevimento do vizinho. A humilhação a

que se sente colocado e o ciúme da clara afinidade entre Lúdia e o novo hóspede do prédio – Abel – será vingada com a elaboração de outra carta não assinada, de conteúdo semelhante, sendo agora Lúdia a mulher infiel, e tendo, desta vez, como destinatário, Paulino Moraes. Esta carta será a justificação para o fim da relação de Lúdia e Paulino.

Mas já os olhos se fixavam num ponto bem próximo. Na janela fronteira, a da casa de banho de Lúdia, agitava-se a manga de um roupão cor-de-rosa. De vez em quando, descaia e deixava ver um braço até ao cotovelo. Encostado ao parapeito, oculta a parte inferior do corpo, Caetano não tirava os olhos da janela. O que via pouco era, mas bastava para excitá-lo. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 177)

No entanto, o motor da transformação da ação desta casa – onde apesar da interferência com o rés-do-chão direito, os protagonistas nunca deixam de ser Caetano e Justina –, é a atração que a esposa acorda no marido ao enfrentá-lo nua. A coragem de Justina, representada na exibição do seu corpo, torna-se um pensamento compulsivo na mente de Caetano. Saramago aborda de forma irreverente e polémica as relações humanas de um casal que se despreza, mas que, de forma completamente irracional, acaba por ter um momento de desejo físico, ainda que esse desejo cause repugnância nos dois. O autor apresenta-nos uma perspetiva muito profunda das possibilidades do desejo sexual. A sexualidade ganha um realce fundamentalmente biológico, por não haver perspetiva de ser associada aos valores culturais do amor, pois, embora o objetivo de Caetano seja violar a vontade de Justina na tentativa de ter relações sexuais com ela, Justina corresponde fisicamente ao ato de Caetano.

Partindo da teoria psicanalítica de Freud que dá ênfase aos aspetos inconscientes da personalidade, os impulsos sexuais geram energia psíquica para comportamentos e atividades mentais. Se o impulso não for satisfeito, a energia aumenta a pressão que, se não for reduzida, pode levar a comportamentos cultural ou moralmente disfuncionais.

O princípio freudiano de que a personalidade é composta por Id, Ego, e Superego, conceitualiza que no Id se encontram os impulsos; este espaço da personalidade não tem organização racional e, por isso, estes impulsos podem ser contraditórios. Nele estão também os impulsos que recusamos e banimos da nossa consciência. O Id é dominado pelo princípio do prazer e não possui os parâmetros que nos são colocados pelos valores morais.

O Ego é a aprendizagem e racionalização das necessidades primárias, onde estão incluídos os desejos sexuais. O ego procura na realidade as imagens que racionaliza sobre as necessidades dadas pelo Id, adiando a realização destas necessidades até encontrar a imagem/objeto adequado.

O Superego tem origem no Ego e é uma consciencialização de luta pela perfeição que está subjacente ao idealismo, ao autossacrifício e ao heroísmo. Assim, trata-se de uma força que inibe os impulsos do Id, ou seja, os comportamentos que o Ego aprova geram um sentimento de recompensa pelo Superego, já os sentimentos que o Ego desaprova, são transformados pelo Superego em sentimentos de culpa e punição:

A história das origens e relações do amor nos permite compreender como é que o amor com tanta frequência se manifesta como ‘ambivalente’ – isto é, acompanhado de impulsos de ódio contra o mesmo objeto. O ódio que se mescla ao amor provém em parte das fases preliminares do amar não inteiramente superadas; baseia-se também em parte nas reações de repúdio aos instintos do ego, os quais, em vista dos frequentes conflitos entre os interesses do ego e os do amor, podem encontrar fundamentos em motivos reais e contemporâneos. Em ambos os casos, portanto, o ódio mesclado tem como sua fonte os instintos auto-preservativos. Se uma relação de amor com um dado objeto for rompida, frequentemente o ódio surgirá em seu lugar, de modo que temos a impressão de uma transformação do amor em ódio. Esse relato do que acontece leva ao conceito de que o ódio, que tem seus motivos reais, é aqui reforçado por uma regressão do amor à fase preliminar sádica, de modo que o ódio adquire um carácter erótico, ficando assegurada a continuidade de uma relação de amor. (Marqi, 2012, p. 9)

Na multiplicidade das emoções inatas ao ser humano, nem sempre aceites pela cultura vigente (e pelo indivíduo como parte dela), encontramos a culpabilização que Justina sente por corresponder à atração física do marido; será o seu maior desespero na convivência conjugal. A dor e o estranho associados ao comportamento sexual remetem-nos para a esfera do masoquismo. Comparemos a narração saramaguiana com a análise de Beauvoir.

Há pouco sentira nojo, mas agora, marulhavam dentro de si, como as ondas do mar dentro de um búzio, as recordações do êxtase sexual. Falar, seria perder a possibilidade da repetição. Calar-se seria sujeitar-se às condições que o marido quisesse impor. Justina oscilava entre dois polos: o desejo acordado e a vontade de domínio; um excluía a outra. Qual escolher? Mais: até onde lhe era possível escolher? Dominando – como poderia resistir ao desejo, depois de o ter

conhecido? Submetendo-se – como suportaria a submissão imposta por um homem que desprezava? (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 308 - 309)

Os psicanalistas distinguem, segundo Freud, três formas de masoquismo: uma consiste na ligação da dor com a volúpia, outra seria a aceitação feminina da dependência erótica e a última assentaria num mecanismo de autopunição. A mulher seria masoquista porque nela prazer e dor estariam ligados através do desfloramento e do parto, e porque ela consentiria no seu papel passivo.

Cabe inicialmente observar que atribuir um valor erótico à dor não constitui uma conduta de submissão passiva. A dor serve por vezes para levantar o tono do indivíduo que a experimenta, para despertar uma sensibilidade entorpecida pela própria violência da comoção e do prazer; é uma luz aguda brilhando na noite carnal, tira o amante do limbo em que se extasiava a fim de que possa ser novamente precipitado nele. A dor faz, normalmente, parte do frenesi erótico; corpos que se encantam de ser corpos para a alegria recíproca procuram encontrar-se, unir-se, confrontar-se por todas as maneiras possíveis. Há no erotismo um arrancamento de si próprio, um arrebatamento, um êxtase; o sofrimento também destrói as fronteiras do eu, é uma superação e um paroxismo; a dor sempre desempenhou um grande papel nas orgias; e sabe-se que o esquisito e o doloroso se tocam; uma carícia pode tornar-se uma tortura, um suplício pode dar prazer. (Beauvoir, 2015, pp. 165 -166)

Partindo da análise de Simone de Beauvoir, encontramos neste apartamento um mergulho profundo nas vísceras do comportamento humano – e sobretudo feminino, por intermédio da psicologia da personagem Justina –, onde o ainda jovem escritor perscruta sobre a complexidade da mente humana: Justina vive um quotidiano de silêncio e solidão, com um marido violento que despreza, sem perspectiva de mudança, sem a capacidade de desejo dessa mudança, ou, mais profundamente ainda, aparentemente sem conhecimento da hipótese de alcançar uma mudança. Por que razão Justina nunca abandonou Caetano, se é capaz de o enfrentar? Como alcançou um rasgo de prazer na dor profunda em que vive? São questões humanas que Saramago não explica, mas expõe com essa sabedoria produzida graças à criação literária.

1.2.4 1º Direito – O amor por conta

(...) Lídia não era bonita. Feição por feição, a análise concluiria por aquele tipo de fisionomia que está tão longe da beleza como da vulgaridade. (...) [O]s olhos eram castanho-escuros, os cabelos pretos. O rosto tinha, em momentos de cansaço, uma dureza masculina, especialmente ao redor da boca e nas asas do

nariz, mas Lúdia sabia, com uma ligeira transformação, torná-lo acariciante, sedutor. Não pertencia ao tipo de mulheres que atraem pelas formas do corpo, mas, da cabeça aos pés, irradiava sensualidade. (...) Tudo eram cartas do seu jogo – e o seu corpo, delgado como um junco e vibrante como uma vara de aço, o seu maior trunfo. (Saramago, *Claraboia*, 2011 , pp. 34 - 35)

Lúdia é «amante por conta». Vive numa casa que se destaca pelo luxo que o amante lhe vende: Paulino Morais, o homem que lhe colocou casa. É uma mulher jovem e sensual, interessante e interessada, preenche o ócio dos seus dias com leituras – de que é exemplo *Os Mais* de Eça de Queirós –, jogos de cartas solitários, cigarros e passeios na Baixa Lisboeta. Este apartamento de *Claraboia* destaca-se pela beleza e sensualidade do imaginário feminino.

Antes de ter constituído a sua relação com Paulino Morais, Lúdia viveu de prostituição (Saramago, *Claraboia*, 2011 , pp. 81-82); no entanto, o narrador não é explícito quanto ao motivo que a levou àquele modo de vida, mas compreendemos, pela sua relação com a mãe, que a progenitora foi uma das influências para o atual modo de vida de Lúdia:

Não gostava da mãe. Sabia-se explorada, mas não estava aí o motivo da inimizade. Não gostava da mãe porque sabia que ela não a amava como filha. Várias vezes pensara em afastá-la. Não o fazia porque temia cenas desagradáveis. Pagava a sua tranquilidade por um preço que, embora alto considerado em si mesmo, não era excessivo para o que lhe proporcionava. Duas vezes por mês tinha de receber a visita da mãe, e habituara-se. As moscas também importunam e, no entanto, não há nada a fazer senão habituarmo-nos a elas... (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 328)

Desprezada pela vizinhança, Lúdia recebe apenas as visitas da mãe e do amante. A mãe visita-a mensalmente, consoante as suas necessidades económicas, já que é sustentada por Lúdia, com quem mantém uma relação explicitamente de interesse. «Todos aqueles cuidados, aquelas suspeitas, aquele temor de desagradar ao senhor Morais, não eram por amor da filha, eram pela integridade da pensãozinha mensal que dela recebia» (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 81). Todos os encontros entre mãe e filha revelam uma relação tóxica, onde a mãe se mostra hipocritamente afetuosa e imoral, manipulando a filha através de comentários onde avalia o seu comportamento e sugere conselhos que zelam mais pela «profissão» da jovem, do que pelo seu bem-estar emocional. Apresenta-se como uma mulher fria e ambiciosa:

Era uma mulher de pouco mais de sessenta anos, de cabelo grisalho coberto por uma mantilha preta, como preto era o vestido que trazia. Tinha a face mole, com poucas rugas, de um tom de marfim sujo. Os olhos pouco móveis e mortícios, mal defendidos pelas pálpebras quase sem pestanas. As sobrancelhas eram ralas e pequenas, desenhadas como um acento circunflexo. Todo o rosto tinha uma expressão pasmada e ausente. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 78)

Paulino Morais é um homem de bom estatuto social que trabalha numa empresa de seguros. Colocou casa a Lídia e sustenta a jovem em troca de visitas semanais (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 40), em troca do seu corpo e da sua companhia. Lídia é fiel ao acordo estabelecido com o amante, pela segurança financeira que este lhe proporciona, mas também pela confiança construída ao longo da relação.

Na sua condição contratual de amante por conta, Lídia tem de ceder às várias fantasias de Paulino, que, embora muitas vezes a coloquem numa situação de humilhação, são, ainda assim, uma opção melhor quando comparadas a outros dias do seu passado. O empresário deseja na amante a imagem casta, recusa o pornográfico declarado, e exige um ritual para a sua receção:

Um pouco gasto pelos excessos e adormentado pela idade, dera-lhe para procurar excitantes, e o vestuário da amante era um deles. Nada de fantasioso ou pornográfico, como conhecia de amigos seus. Tudo simples e natural. Lídia devia recebê-lo em camisa de noite, amplamente decotada, braços nus e cabelos soltos. A camisa devia ser de seda, nem transparente de mais que tudo deixasse ver, nem menos que tudo ocultasse. O resultado era um jogo de claridades e sombras que lhe encandescia o cérebro nas noites em que se sentia «em forma» ou lhe regalava a vista nos dias de cansaço. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p.154)

Se recorremos à prostituição do ponto de vista da antiguidade clássica, entendemos a caracterização literária de Lídia mais próxima do conceito de hetaira do que de prostituta (Beauvoir, *O Segundo Sexo - Fatos e Mitos*, 2015, p.152). À semelhança das hetairas, Lídia não tem apenas uma obrigação sexual no seu trato com o amante, ela deve interessar-se pelas suas conversas, ser uma companhia e disponibilizar-se para realizar as fantasias do homem, sejam de cariz sexual ou social:

Deve-lhe não apenas o serviço da cama mas precisa ainda de suportar-lhe a presença, a conversa, os amigos e, principalmente, as exigências da vaidade. Pagando, à mulher que explora, sapatos de saltos altos, saias de cetim, o proxeneta faz um investimento que lhe dará uma renda; o industrial, o produtor, ao oferecer pérolas e peles à amiga afirma fortuna e poder através dela: que a

mulher seja um meio para ganhar dinheiro ou um pretexto para gastá-lo, é sempre a mesma servidão. Os presentes com que a cumulam são cadeias. E esses vestidos, essas joias que ela usa, pertencem-lhe realmente? (Beauvoir, 2015, p. 401)

O regime político do Estado Novo seria o contexto temporal e social da ação da personagem. A ditadura de Salazar zelava pelo enaltecimento da imagem perfeita do país, e esta paisagem não devia revelar a miséria social e económica da realidade de Portugal, com o argumento de que seria um mau exemplo para a moral e bons costumes do idealizado, fictício e feliz povo português. Assim, a prostituição pertencia ao conjunto das misérias escondidas.

Nesta fase recente da História em Portugal – e praticamente em toda a esfera do mundo ocidental –, como consequência do seguimento de teorias evolucionistas aplicadas à criminologia (que, parece-nos importante salientar, surgem paralelas aos primeiros avanços de relevo na luta pela emancipação da mulher), a prostituta é considerada um resultado biológico, que argumenta que o seu modo de vida se prende com questões de hereditariedade, características físicas e sociais: a prostituta é considerada uma mulher débil, doente, e socialmente perigosa.

Com a viragem política verificada nas décadas de 20 e de 30, que marcam o início da ditadura em Portugal (1926-1974), o Estado volta a ganhar firmeza e rigidez, intensificando-se as medidas de repressão da prostituição, conducentes à respectiva defesa da moral e dos «bons» costumes. A consolidação do projecto sócio-político do «Estado Novo» reflecte-se, na prostituição feminina, pela tentativa de «encerrar» pelo distanciamento as prostitutas, antes personagens da via pública reconhecidas pelas «autoridades» (Guinote e Oliveira, 1989, p. 379). Para tal, certas elites salazaristas tiveram de mudar a imagem das próprias prostitutas, beneficiando do carácter «científico» de algumas abordagens médicas acerca da prostituição e das doenças sexualmente transmissíveis.

Assim, a reprovação moral do exercício da prostituição baseou-se na construção de uma nova identidade de «doente» e de um novo estatuto de «perigosidade social», cujos traços fundamentais seriam a impureza e a contaminação (Bastos, 1997, pp. 222-248). A confluência ideológica das perspectivas morais, políticas e médicas, baseada, entre outras, nas campanhas do movimento para a pureza social, criou a noção da prostituição feminina como uma ameaça de contágio biológico e/ou moral do português «honesto» e «inocente», ainda «são» mas facilmente corruptível. (Silva S. , 2007, p. 796)

Consideradas um mau exemplo para todas as mulheres, as prostitutas seriam colocadas em estabelecimentos próprios, onde estariam ao dispor dos homens, devidamente identificadas pela polícia, para que, controladas, pudessem satisfazer as necessidades da sociedade que se dizia moralmente correta:

Na legislação penal do Estado Novo que mais directamente se relacionou com a vida da mulher contaram-se as normas sobre prostituição, aborto e adultério. A prostituição, inicialmente regulada, no Estado Novo, por via administrativa e não por lei, não era proibida e o proxenetismo só constituía crime quando exercido relativamente a menores. (Pimentel, 2001, p. 37)

Estes locais de comércio sexual retiravam a prostituição da esfera pública e facultavam controlo sanitário; realizando regularmente análises médicas às mulheres, a fim de evitar a propagação de doenças sexualmente transmissíveis e banir as infetadas com as chamadas doenças venéreas (do latim *venereus*, relativo à deusa Vénus, onde pressupõe a origem e responsabilidade da doença sexual apenas no feminino). No caso de transmissão de doença ao cliente, a prostituta deveria ser punida e responsabilizada judicialmente; no entanto, a circunstância contrária – a prostituta ser contaminada pelo cliente – não teria qualquer consequência para o homem.

Segundo estas visões críticas, a prostituição feminina, como refere Nencel (1994), questiona não só o posicionamento e as práticas da sexualidade masculina, as atitudes e as imagens, os papéis e as representações dos homens acerca da mulher e, sobretudo, os seus estereótipos e preconceitos sexuais, como também os códigos dominantes do comportamento feminino, especialmente a elaboração de oposições binárias entre as mulheres «bem comportadas» e «mal comportadas», ou seja, entre mulheres «honradas», «trabalhadoras» e «virtuosas», por um lado, e mulheres «degeneradas», «indolentes» e «viciadas», por outro. De facto, no passado, em particular no período ditatorial e fortemente conservador do «Estado Novo» em Portugal, a prostituição feminina era percebida como uma ameaça à estabilidade familiar e à integridade dos «bons portugueses», potencialmente corruptíveis, biológica e moralmente.

Nesta mundivisão patriarcal, reforçada pela ideologia católica conservadora, os homens eram desculpabilizados nos seus impulsos «irresistíveis», enquanto as mulheres-prostitutas eram estigmatizadas como símbolos de degradação e desmoralização. (Silva, Machado, & Silva, 2002, P. 189)

Na dissertação de mestrado em História Contemporânea *Percursos De Vida: A Prostituição no Porto na década de 60/70* de Ana Maria da Rocha Pereira Cardoso

Alves, encontramos diferentes relatos de prostitutas que trabalharam nesta época, e nelas podemos considerar algumas semelhanças com a personagem Lídia de *Claraboia*:

A Julieta não conheceu uma casa de família. Na infância, rodava de ama em ama. Sempre que a mãe não pagava prontamente a mensalidade, era posta na rua. Para comer e dormir, criava os seus expedientes: pedia esmola, pão e arranjava um vão de escadas para não dormir ao relento (...) Aos onze anos entrou na prostituição pela mão da mãe que a entregou a um homem com filhas mais velhas do que a Julieta. (...) A mulher que estava a relatar-nos a história da sua vida foi *vendida* pela mãe, em criança. (...) Poderá a mãe ter considerado que a criança já tinha idade para iniciar *vida*, podendo ganhar dinheiro para as duas, ou operacionalizou uma simples transacção comercial, recebeu dinheiro pela menor e deixou de ter despesas com as amas. A mãe da Julieta nunca foi incomodada pelo crime cometido, nem o homem que a levou para a casa de passe. A Julieta foi vítima da sua progenitora. Não entra na prostituição por vontade própria, configura a displicência do sistema. (Alves, 2009, pp. 56-57)

A relação da personagem Lídia com a progenitora revela um ressentimento onde se subentende a imputação da mãe para com o estilo de vida da filha, não só pelos seus escrúpulos ao ser sustentada pela filha, como também nos diálogos entre as duas:

- (...) – Foi a Providência que te apareceu, filha. (...) Alguma vez encontraste quem te tratasse desta maneira? O que eu sofri...
- Já conheço os seus sofrimentos.
 - Dizes isso de um modo... Parece que não acreditas. Era preciso que não fosse mãe para não sofrer. Qual é a mãe que não gosta de ver os filhos em boa situação?
 - Sim! Qual é? – Repetiu Lídia, trocista
 - Parece impossível que me trates desta maneira. Eu, tua mãe!... Eu, que te criei e acarinhei. É para isto que uma mãe está guardada!...
 - Se eu fosse uma filha como todas as outras filhas, e a mãe como todas as outras mães, teria razão para queixar-se.
 - E os meus sacrifícios? Os meus sacrifícios?
 - Está bem paga por eles, se os fez. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 332)

Saramago, na personagem Lídia, representa os valores da dignidade e honestidade de uma mulher cujo modo de vida seria (e ainda é) motivo de preconceito na sociedade vigente. Em *Claraboia*, aquela que vende o corpo é também quem mantém íntegra a sua consciência, por oposição aos defensores da moral do 2º direito (família de Anselmo, Rosália e Maria Cláudia), que manipulam os seus valores consoante as suas ambições.

Lídia será vítima da calúnia da infidelidade (pela carta anónima que Caetano escreve a Paulino Morais) e difamada, depois, a partir de Cláudia. Quando confrontada, por Paulino, sobre a veracidade da carta, Lídia não confirma nem desmente, deixando a decisão entregue ao amante:

- Não julgue que lhe respondo. Tem de acreditar, ou não acreditar, no que a carta diz, e não em mim. Já disse que acreditava, não disse? Por que espera, então? – Riu bruscamente e acrescentou: - Os homens que se julgam enganados, matam ou deixam a casa. Ou, então fingem que não sabem. Que fará o senhor? (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 337)

- Se eu lhe responder que é verdade, que fará?

-Eu... Não sei... Ora essa! Deixo-te!

-Muito bem. E já se lembrou de que, se eu lhe responder que é mentira, está sujeito a receber outras cartas? Quanto tempo julga que poderia aguentar? Quer que eu esteja aqui, às suas ordens, até ao momento em que deixar de acreditar em mim? (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 339-340)

Esta coragem de abdicar da sua estabilidade financeira, pela recusa da humilhação de implorar o perdão por um ato que não cometeu, é a mais nobre capacidade de amor, numa sociedade que tenta desde sempre afastar a mulher que se prostitui da ideia de amor. Amor pelo outro, amor por si.

1.2.5 2º Esquerdo – O amor de irmã

Neste apartamento vivem quatro mulheres. Uma família austera, matriarcal pela viuvez de mulheres educadas, discretas e cultas, comparativamente com os restantes inquilinos do prédio. Remediam as suas necessidades económicas e afetivas no gosto pela música clássica, que ouvem assiduamente. «Como um ritual: os rostos graves tinham a expressão tensa dos que assistem à celebração de ritos misteriosos e impenetráveis.» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 45)

Amélia é a responsável pela organização e governo da casa. Cândida, irmã de Amélia, é a mãe das duas raparigas: Isaura e Adriana. Saramago apresenta-nos duas gerações familiares: Amélia e Cândida duas viúvas que o tempo sossegara, Adriana e Isaura, duas mulheres maduras e sós que o tempo ainda não sossegou:

Cândida, a mãe de Isaura e Adriana, tratava dos arranjos domésticos, das roupas, dos pequenos bordados que ornamentavam profusamente os móveis e dos solitários com flores de papel que só eram substituídas por autênticas flores nos dias festivos. Cândida era a mais velha, e, tal como Amélia, viúva. Viúvas que a velhice já tranquilizara. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 18)

No isolamento em que vivem, permitem-se apenas à liberdade da arte e da filosofia. Nesta casa, os dias e noites sucedem-se sem novidade, os serões solitários são passados ao som de Beethoven, onde são discutidos os temas do certo e do errado, do bom e do mau, ideias tão profundas quanto a dimensão da música que as acompanha.

Amélia, a mais austera das irmãs, define claramente o certo e o errado como distinguíveis e apontáveis; à esfera do certo, pertence tudo o que é moral e politicamente correto, de acordo com os valores e crenças da cultura a que está associada. Para Cândida, os limites são nublados, a sua posição é mais ambígua e livre, permitindo-se ao questionamento do livre-arbítrio:

Cândida, que retirava os pratos do armário, ousou contrapor:

-Não pode ser. O mal e o bem, o bom e o mau, andam sempre misturados. Nunca se é completamente bom ou completamente mau. Acho eu – acrescentou timidamente.

Amélia virou-se para a irmã, empunhando a colher com que provava a sopa:

- Essa não está má. Nesse caso, não tens a certeza de que é bom aquilo que gostas?

- Não, não tenho.

-Então porque gostas?

-Gosto porque acho que é bom, mas não sei se é bom.

(...)

Cândida levantou as mãos, como se fosse encetar um longo discurso, mas logo as baixou, com um sorriso fatigado:

- Ponhamos de parte a música, que só está aí a embaraçar. Diz-me lá, se sabes, o que é o bem e o mal. Onde acaba um e começa outro?

- Isso não sei, nem é pergunta que se faça. O que sei é reconhecer o mal e o bem onde quer que estejam....

- De acordo com o que pensas a respeito deles...

-Nem podia ser de outra maneira. Não é com as ideias dos outros que eu ajuízo!

-Pois é aí que está o ponto difícil. Esqueces que os outros também têm as suas ideias acerca do bem e do mal. E que podem ser mais justas que as tuas...

- Se toda a gente pensasse como tu, ninguém se entendia. É preciso regras, é preciso leis!

- E quem as fez? E quando? E com que fim?

Calou-se, durante um breve segundo, e perguntou com um sorriso de malícia inocente:

- E, afinal, pensas com as tuas ideias ou com as regras e leis que não fizeste?...

A estas perguntas, Amélia não achou que responder. Virou costas à irmã e rematou:

- Está bem. Já devia saber que, contigo, não se pode conversar!

Isaura e Adriana sorriram. A discussão era apenas a última de dezenas já ouvidas. (Saramago, *Claraboia*, 2011 , pp. 88-91)

A moral, que começou a ocupar a reflexão filosófica em Platão e Aristóteles, mas que será de problemática tão velha quanto a consciência humana, é, pelo seu carácter filosófico e metafísico, de delicada abordagem. A filosofia assente na observação científica do mundo natural veio estabelecer uma nova abordagem onde se compreende que a natureza não tem consciência; a natureza é animal, e nesse sentido ela dá a necessidade aos seres humanos, mas não as instruções sobre o comportamento em relação a essa necessidade. A moral é um conjunto de princípios que seguimos ao escolher o nosso comportamento perante uma necessidade, princípio que livremente seguimos no nosso arbítrio, sendo a moral um sistema classificatório de valores que se ligam ao certo ou errado, mas as noções de o que é certo ou errado são feitas pelo julgamento do indivíduo.

Esses princípios, quando de carácter social universal, são princípios éticos. A relação da moral com a ética por vezes entra em desacordo. A ética permite ao humano a decisão da sua conduta pelos pressupostos de reflexão humana, mas os padrões da moral mudam consoante as sociedades e os tempos onde as mesmas sociedades se inserem – a mudança de valores altera os determinismos morais, que são alvo da reflexão filosófica a que chamamos ética (veja-se, na Idade Moderna, o caso exemplar e fundador da filosofia kantiana, a respeito do que ele designa por «metafísica dos costumes») e o certo e o errado dependem da ordem simbólica cultural e histórica, não sendo absolutos, nem unânimes.

A divagação na música e no pensamento seria uma exploração a que as irmãs se arriscavam. A solidão feminina, num contexto social onde a mulher pertence essencialmente à esfera do privado, volta a ganhar relevância também nesta casa pelas suas consequências económicas e sociais: numa sociedade patriarcal, a ausência de uma figura masculina é vista como uma fragilidade para a família; três das quatro mulheres trabalham e sofrem dificuldades financeiras – a costura era uma profissão comum da época e, à semelhança dos nossos dias, muito mal paga. Adriana trabalhava num

escritório, mas, como ainda ocorre na atualidade, em 1952 os recursos humanos femininos auferiam menor remuneração que os recursos humanos masculinos.

Isaura trabalha em casa como costureira, sai de casa apenas para entrega de trabalhos, ou, nos seus tempos livres, para requisitar livros na biblioteca. Leitora voraz, vive dentro dos sonhos que a literatura lhe proporciona:

Isaura sempre gostava daqueles momentos em que, antes de curvar a cabeça sobre a máquina, deixava correr os olhos e o pensamento. A paisagem era sempre igual, mas só a achava monótona nos dias de verão teimosamente azuis e luminosos em que tudo é evidente e definitivo. Uma manhã de nevoeiro como esta, de nevoeiro delgado que não impedia de todo a visão, cobria a cidade de imprecisões e de sonho. Isaura saboreava tudo isto. Prolongava o prazer. (Saramago, *Claraboia*, 2011 , p. 19)

Adriana é mais velha que Isaura. É a única das mulheres que trabalha fora de casa, como escriturária:

Era baixinha e usava óculos de lentes grossas que lhe transformavam os olhos em duas bolinhas minúsculas e inquietas. Estava a meio caminho dos trinta aos quarenta anos, e já um que outro cabelo branco lhe riscava o penteado simples. (Saramago, *Claraboia*, 2011 , p. 16).

Adriana e Isaura aproximavam-se dos quarenta anos, cujos cabelos brancos começam a revelar o fim de uma juventude que nunca aconteceu. Isaura vivia as histórias alheias que os romances lhe contavam, Adriana vivia ingenuamente um amor platónico por um colega de trabalho, que todos os dias relata pormenorizadamente no seu diário. As duas mulheres, Adriana e Isaura, vivem histórias imaginadas pela solidão.

A História da Mulher, na sociedade ocidental, colocou-a num papel de espera e resignação, de não realização pessoal por si, mas pelo outro – o homem. Segundo Beauvoir, a posição social e culturalmente imposta ao feminino, na adolescência, revela-se muitas vezes num amor homossexual, com a amiga confidente e companheira:

Há entre mulheres uma cumplicidade que desarma o pudor; a perturbação que uma desperta na outra é, geralmente, sem violência; as carícias homossexuais não implicam nem desfloração nem penetração: satisfazem o erotismo clitoridiano da infância sem reclamarem novas e inquietantes metamorfoses. A jovem pode realizar a sua vocação de objeto passivo sem se sentir profundamente alienada. (Beauvoir, 2015, p. 101)

Isaura e Adriana já seriam, pela sua idade, mulheres maduras, no entanto, e ainda seguindo Simone de Beauvoir, não é possível deliberar a categoria de infantil ou adulto apenas pela idade, pois esta maturidade associa-se mais à experiência, e nesse sentido os desejos sáficos associados à descoberta e considerados infantis poderiam durar até à velhice (Beauvoir, 2015, p. 125). Neste caso, as personagens revelam a ingenuidade da meninice que a sua vida recatada lhes confina, pela sua clausura e inexperiência. Saramago apresenta-nos a crueza da solidão de duas mulheres cujo tempo passou por elas, mas a vida e as suas expectativas, não.

*A Religiosa*⁹⁸, de Diderot, é o livro que vai despertar em Isaura uma excitação gradual. Isaura, lê e relê o livro várias vezes, enquanto a leitura ainda a satisfaz, mas a excitação intelectual ativa no seu corpo o seu desejo físico, o instinto sexual, e Isaura repara na presença da irmã de outra forma, que não é familiar, mas de objeto de desejo e realização sexual:

Ardiam-lhe os olhos e tinha o cérebro excitado. Pôs o livro na mesa-de-cabeceira e apagou a luz. A irmã dormia. Ouvia-lhe a respiração ritmada e regular, e teve um movimento de mau humor. (...) Todo o prédio dormia. De olhos abertos para a noite, as mãos cruzadas atrás da cabeça, Isaura pensava. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 53-54)

Numa noite de paixão insuprível, o desejo vence a sua consciência e irresistivelmente, desesperadamente, Isaura toca a sua irmã Adriana:

Lentamente, as mãos de Isaura moveram-se na direção da irmã. As pontas dos dedos captaram o calor de Adriana a um centímetro de distância. Ficaram ali, sem avançar nem recuar, longos minutos. O suor secara na fronte de Isaura. O rosto escaldava como se queimasse um fogo interior. Os dedos avançaram até tocarem o braço nu de Adriana. Como se tivessem recebido um choque violento, recuaram. O coração de Isaura batia surdamente. Os olhos, abertos e dilatados, nada viam senão negrume. Outra vez as mãos avançaram. Outra vez se detiveram. Outra vez prosseguiram. Agora pousavam no braço de Adriana. Com um movimento coleante, sinuoso, Isaura aproximou-se da irmã. Sentia-lhe o calor do corpo todo. Devagar, uma das mãos percorreu o braço desde o pulso ao ombro, devagar se introduziu sob a axila quente e húmida, devagar se

⁹⁸ *A Religiosa* (1796) de Dennis Diderot, é um romance que trata a vida do um convento onde o autor denuncia a barbárie cometida nestas instituições contra as mulheres enclausuradas contra sua vontade. (Diderot, 1975) Saramago usa um exerto do romance em *Claraboia*, onde insinua atos sexuais entre duas freiras. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 135-141)

insinuou por baixo do seio. A respiração de Isaura tornou-se precipitada e irregular. A mão desceu para o ventre, sobre o tecido leve da camisa. A irmã fez um movimento brusco e ficou de costas. O ombro nu estava à altura de Isaura que sentia nos lábios a proximidade da carne. Como a limalha atraída pelo ímã, a boca de Isaura colou-se ao ombro de Adriana. Foi um beijo longo, sedento, feroz. Ao mesmo tempo, a mão apertou-lhe a cintura e puxou-a. Adriana acordou sobressaltada. Isaura não a largou. A boca continuava fixada ao ombro como uma ventosa e os dedos enterravam-se-lhe no flanco como garras. Com uma exclamação de terror, Adriana desprende-se e saltou da cama. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 184-185)

É a literatura como possibilidade de conhecimento imaginário que vai despertar em Isaura os desejos mais profundos da sua sexualidade reprimida. Adriana, dormindo, reage à carícia e ao toque de Isaura com estranhamento, mas é a consciencialização deste ápice de vontade que a levará a um desejo maior do que os seus amores platônicos – também Adriana conhece, com Isaura, a reação do corpo ao toque, uma realização amorosa que até aqui dormia: «Imóvel, de olhos fitos no teto, as fontes latejando, resistia, obstinadamente, ao despertar da sua fome de amor, também recalcada, também escondida e frustrada» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 188).

É fundamental ter em consideração que o cerne da condição humana, que Saramago nos propõe nesta casa, não é um amor incestuoso ou homossexual – essa categoria, o autor não desenvolve e deixa ao critério do leitor. O que Saramago aprofunda no romance é o amor de Isaura e Adriana como duas irmãs que será confrontado com o desejo passional que as devora, não uma pela outra, mas por alguém: fruto de uma solidão associada a um instinto biológico que é anterior ao culturalmente imposto entre o certo e o errado, entre o socialmente permitido e o tabu: «A homossexualidade pode ser para a mulher uma maneira de fugir da sua condição ou uma maneira de assumi-la. O grande erro dos psicanalistas está em, por conformismo moralizador, encará-lo somente como uma atitude inautêntica» (Beauvoir, 2015, p. 176). Ou ainda:

Muitas mulheres que trabalham em oficinas e escritórios, entre mulheres, sem muitas oportunidades de encontrar homens, estabelecem ligações amorosas entre si: material e moralmente, é-lhes cómodo associar as suas vidas. A ausência ou malogro de relações heterossexuais entregá-las-á à inversão. É difícil traçar uma fronteira entre resignação e predilecção: uma mulher pode dedicar-se às mulheres porque um homem a desiludiu, mas, por vezes, ele desilude-a porque era uma mulher que ela procurava nele. Por todas essas

razões é falso estabelecer uma distinção radical entre heterossexual e homossexual. (Beauvoir, 2015, p. 189)

É o amor das duas irmãs que permitirá o perdão, apesar da vergonha que sentem. Um amor criado pelos profundos laços de parentesco de uma vida em comum – que, embora culturalmente criados e naturalmente forçados, são superiores aos instintos primários irracionais – que Freud conceitualiza como Id e que são, à humanidade, tão naturais como a respiração, rompendo nessa noite os limites entre o certo e o errado. É esse sentimento de amor fraternal, que dia após dia se vai restaurar, pelo tempo e pelo perdão: «a única solução possível para o problema da irreversibilidade – a impossibilidade de se desfazer o que se fez embora não se soubesse nem pudesse saber o que se fazia – é a faculdade de perdoar» (Arendt, 2001, p. 289).

Amélia será a protagonista da desconfiança que algo se terá passado entre as irmãs, o que por sua vez levará a um conflito na sua relação com Cândida (defensora das suas duas filhas). A fim de esclarecer a situação, argumentando com a necessidade de esclarecer o estranhamento entre as irmãs, Amélia viola o diário de Adriana, lendo-o às escondidas. Voltando novamente ao conflito dos serões da família, permanece a pergunta: o certo e o errado, onde acaba um e começa o outro?

1.2.6 2º Direito – O amor de Narciso

A família do 2º direito é composta por um casal e sua filha, uma família que se caracteriza pela hipocrisia e ambição de ascensão social.

Rosália é a esposa de Anselmo, dona de casa, muito focada na sua filha Maria Cláudia: «(...) Fazia reparos e observações sem a mais ténue esperança de os ver atendidos, mas o simples facto de fazê-los dava-lhe uma ilusão de autoridade maternal, grata aos seus princípios de educação.» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 98) Foi esposa, mãe, dona de casa, e, na interpretação completa destes papéis sociais, abdicou, esqueceu, ou talvez nunca tenha conhecido o seu papel de mulher; as suas necessidades e desejos próprios e individuais de ser humano. Esposa exemplar de uma casa portuguesa do Estado Novo, submissa e dependente do seu marido, facilmente

«reconduzida à sua posição de cônjuge mais fraco» (Saramago, *Claraboia*, 2011 , p. 260), sabe como seguir estes ideais respeitantes ao estereótipo de uma «casa portuguesa»⁹⁹: A família seria o núcleo da posição da mulher que recusava o individualismo, ou seja a sua posição era algo que pertencia a uma esfera maior do que seria a esfera do lar:

Na Constituição de 1933, expressão institucionalizada da ideologia salazarista, o indivíduo só existia «através do agregado natural a que está ligado por natureza», a família e esta era considerada uma «realidade primária e fundamental de toda a orgânica nacional», na qual se fundava a «ordem política e social da nação». (Pimentel, 2011, p. 32)

O lar é, portanto, para ela, o quinhão que lhe cabe na Terra, a expressão do seu valor social, da sua mais íntima verdade. Como ela não *faz* nada, procura-se avidamente no que *tem*. (...) Da administração da sua residência, tira a justificação social; a sua tarefa é velar também pela alimentação, as roupas, e, de uma maneira geral, pela manutenção da sociedade familiar. Assim se realiza, ela também, como uma actividade. Mas trata-se, como veremos, de uma actividade que não arranca da sua imanência, que não lhe permite uma afirmação singular de si própria. (Beauvoir, *O Segundo Sexo - A Experiência Vivida*, 2015, p. 236)

A submissão burguesa da mulher com base na ideia de «amor conjugal» – já anteriormente referida na abordagem da personagem Carmen –, em Rosália tem uma tradução diferente, pois esta apresenta-se voluntariamente subalterna ao marido. A sua existência integra-se na existência do marido, adotando as suas opiniões e valores: «Por timidez, inabilidade e preguiça, deixa ao homem o cuidado de forjar as opiniões que lhes serão comuns acerca de todos os assuntos gerais e abstratos» (Beauvoir, *O Segundo Sexo - A Experiência Vivida*, 2015, p. 265). Por seu lado, Anselmo reconhece-lhe e valoriza a sua obediência:

⁹⁹ Consideramos como estereótipo da *casa portuguesa*, sustentada pela ideologia do Estado Novo, a descrição das funções, do homem e da mulher no lar conjugal, segundo as palavras de Oliveira Salazar, que citamos através de Irene Pimentel: «(...) a mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável de uma obra de reconstrução moral. Dentro do lar, a mulher não é escrava. Deve ser acarinhada, amada e respeitada, porque a sua função de mãe, de educadora dos seus filhos, não é inferior à do homem. Nos países ou nos lugares onde a mulher casada concorre com o trabalho do homem – nas fábricas, nas oficinas, nos escritórios, nas profissões liberais – a instituição da família pela qual nos batemos como pedra fundamental de uma sociedade bem organizada ameaça ruína... Deixemos, portanto, o homem a lutar com a vida no exterior, na rua... E a mulher a defendê-la, a trazê-la nos seus braços, no interior da casa... Não sei, afinal, qual dos dois terá o papel mais belo, mais alto e útil.» (Oliveira Salazar, apud Pimentel , 2011, p. 35)

Se Rosália proporcionasse a «deixa» necessária, Anselmo enveredaria por um longo solilóquio em que exporia, uma vez mais, as suas definitivas ideias sobre a condição do homem em geral e dos empregados de escritório em particular. Não tinha muitas ideias, mas tinha-as definitivas. E a principal, da qual todas as outras eram satélites e consequentes consistia na profunda convicção de que o dinheiro é (palavras suas) a mola-real da vida. Que para o alcançar todos os processos são bons, desde que a dignidade não sofra com eles. Esta ressalva era muito importante, porque Anselmo tinha, como poucos, o culto da dignidade. (...) Considerava a mulher muito abaixo de si, mas saber-se assim adorado lisonjeava-o, de tal modo que, de bom grado, renunciava ao gosto de evidenciar por palavras essa superioridade quando via nos olhos de Rosália o respeito e o temor. (Saramago, *Claraboia*, 2011 , pp. 95-96)

Anselmo, o homem da casa, é o sustento da família, com o seu trabalho num escritório. Acredita ser mal remunerado e injustiçado por colegas «invejosos» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 254). O capital tem um grande valor para si – o sapateiro Silvestre chama-lhe «capitalista» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 121) –, no entanto a sua situação económica não é de fartura, pelo contrário, constantemente pede adiantamentos ao patrão (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 145). Para Anselmo, os fins justificam os meios no que toca a alcançar a ascensão económica e social, considerando sempre os seus valores de integridade e dignidade. A sua única fraqueza: apostar em estatísticas desportivas.

Na sua sólida formação de homem respeitável, construída ao longo de anos de escassas palavras e gestos medidos, Anselmo tinha uma fraqueza: o desporto. Mais exatamente: a estatística desportiva, limitada, por sua vez, ao futebol. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 143)

Tanto Anselmo como Rosália revelam-se, com o desenrolar da trama, pessoas facilmente corrompíveis. Os seus princípios são manipulados pelas suas necessidades, quando, por exemplo, embora desprezem a vizinha Lídia, por esta ser «uma mulher por conta», aceitam-na quando dela depende que a sua filha arranje um trabalho bem remunerado por via de Paulino Morais, o amante de Lídia. No entanto, voltam a recriminar a vizinha quando é anunciado o fim da relação da prostituta com o amante, demonstrando, para além do seu machismo repugnante, comentários misóginos sobre Lídia e todas as mulheres que representa, segundo a conceção do casal:

Anselmo pegou na faca e começou a reunir as migalhas. Como se deste trabalho dependesse a segurança dos alicerces do prédio, a mulher observava-o com atenção:

Visto isso – começou Anselmo, depois de concluir a apanha – , há que tomar uma atitude....

- Pois há...

- Temos de agir.

- Também acho...

- A Cláudia não pode continuar a dar-se com essa mulher. Seria um mau exemplo.

-Nem eu consentia! Estava, até, para te falar nisso.

Anselmo levantou a travessa e arrastou novas migalhas. Juntou às primeiras e declarou:

-E, quanto a nós, as conversas com essa desavergonhada acabaram. Nem bom dia, nem boa tarde.

Faz-se de conta que não existe.

Estavam de acordo. (...) E a conclusão foi esta: há mulheres que merecem desaparecer da face da terra, há mulheres cuja existência é uma nódoa alastrando no meio das pessoas honestas... (Saramago, *Claraboia*, 2011 , pp. 350-351)

Estabelecendo uma analogia com a obra *Origens do Totalitarismo*, de Hannah Arendt (2006), podemos relacionar a personalidade autoritária de Anselmo, como possível fruto do contexto social autoritário onde está inserido.

As sociedades autoritárias – como é o contexto onde se insere *Claraboia* – caracterizam-se pelos padrões do domínio, da estratificação hierárquica, da distinção de classe e de género, que dão ao líder a imagem do grande Pai, do detentor da Lei, do protetor, uma noção de indivíduo onipotente, que, num contexto de crise, ganha mais força do que a ideia de classe social e de todo social. A fragilidade dos sujeitos encontra na propaganda um sentimento de pertença, e quando colocados na integridade do grupo, os indivíduos sentem-se mais fortes. A criação de um inimigo comum será mais um forte elo do grupo, e, nesta casa portuguesa dos anos 50, Lídia e a transgressora liberdade que representa são a personificação desse inimigo comum.

A condição precária de emprego de Anselmo (repare-se que constantemente se queixa que estão a despedir pessoas na sua empresa) e a sua ambição social, no ponto de vista sobre o indivíduo de Hannah Arendt, leva à hipertrofia do eu, ou seja, esta família vive num contexto autoritário que é o gatilho para o seu discurso de autoritarismo, violência e ódio para com o outro.

Não generalizamos este caso a toda uma sociedade, pois sabemos, como todas as sociedades, também esta, retratada no período a que a ficção saramaguiana se reporta, teria exemplos diversos: de famílias reacionárias, famílias de resistência e famílias de alheamento. Mas interpretamos, nestas personagens, os universos egocêntricos atrofiados pela crise económica que, em contexto de adversidade, procuram sempre um culpado, o bode expiatório das suas angústias, que será um inimigo comum, e que, por isso, permite a coesão do grupo.

A filósofa já citada relembra o livre arbítrio e a capacidade da reflexão dos homens, para combater e superar um flagelo social que denomina de «Banalidade do Mal» (Arendt, 2003), desenvolvendo esta ideia partindo do caso de Eichmann, um dos organizadores da *Solução Final*¹⁰⁰. Arendt tenta compreender o que leva um indivíduo considerado psicologicamente normal a ser cúmplice dos atos mais monstruosos, como foi exemplo o *Holocausto*.

Consideremos o caso de Eichmann, que, no contexto da sociedade sob o poder nazi onde se inseria, era um cidadão dito exemplar: seguia as leis alemãs e cumpria o que lhe era solicitado no seu trabalho burocrático, - ainda que a finalidade desse trabalho resultasse no genocídio de milhares de seres humanos. Eichmann defendeu-se declarando que o trabalho foi aceite não por existir uma conformidade com o seu pensamento, mas porque ele se considerava apenas um executante, permitindo-se à irreflexão, obedecendo a ordens, guiado pela sua ambição de ascensão social.

Seguindo a defesa de Eichmann, este pensamento de desculpabilização e ambição social está presente em todos os membros desta família, que vão tomar as decisões fundamentais da trama que Saramago nos apresenta, sempre com vista à sua ascensão económica e social, não questionando os acontecimentos que os envolvem e vão levar a filha Maria Cláudia a uma situação muito próxima de prostituição com o seu patrão Paulino Morais, que lhe propõe ocupar o lugar de Lúcia.

Maria Cláudia, ou Cláudia, jovem ambiciosa, deslumbra-se com a beleza e luxo da vizinha Lúcia. Desde cedo a ouvimos invejar a casa da vizinha e frequentemente procura desculpas para a frequentar, apesar da hostilidade dos pais para com Lúcia, da qual Cláudia, ingenuamente, parece não compreender o motivo:

¹⁰⁰ *Solução Final* foi o nome dado pelo sistema nazista ao procedimento genocida que aniquilou milhares de seres humanos no Holocausto.

Qualquer rapariga que seguisse à risca todo o discurso de formação assumido na imprensa mais conservadora (às vezes até mesmo na mais liberal) e nas organizações do Estado, veria transformada a sua existência quotidiana num verdadeiro inferno de auto-domínio. Toda e qualquer espontaneidade, física ou psicológica, era de evitar. (...) Era preciso fechar os olhos, sempre que o mal se aproximasse, e o mal espreitava de todos os cantos, do mundo exterior e do mundo interior. O melhor era que a rapariga nunca tirasse o seu cinto moral de auto-castidade. (Freire, 2010, pp. 64-65)

A mesma vizinha que é desprezada pelo seu modo de vida, passa a ser considerada uma amiga quando facilita um melhor emprego para Cláudinha na empresa de seu amante (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 253). Mas Paulino Morais, interessado numa amante mais jovem, começa a observar Maria Cláudia como uma possível parceira sexual. A jovem permite o desenrolar dos acontecimentos, optando por os banalizar e não refletir sobre estes, até ao ponto em que o homem mais velho declara o seu interesse. Ela banaliza o que compreende estar errado para seu proveito de ascensão social e económica, e os próprios pais, que são vigilantes e autoritários, permitem, no que toca a Paulino Morais, uma maior liberdade com a filha, para que esta mantenha um bom emprego.

A personagem Cláudinha não se confina à ambição social. O emprego com melhor posição e salário que alcança, através do pedido de Lúcia a Morais, é o fim económico que pretende alcançar, encorajada por seus pais, mas as motivações da jovem ultrapassam as necessidades financeiras da família – desde o início da trama que se mostra deslumbrada pelo luxo de Lúcia (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 30), não só na forma como observa a sua casa, os seus bens e a sua beleza (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 57), mas também no desejo narcísico de ocupar uma posição de eroticamente idolatrada.

As primeiras descrições do narrador sugerem já uma beleza gélida, cujo grande amor é por si:

A boca carnuda conservava ainda restos de *bâton* do dia anterior. Os cabelos castanhos, cortados curtos, davam-lhe um ar de garoto rufião que lhe tornava a beleza picante e provocadora, quase equivocada. (...)
Maria Cláudia esbugalha os olhos. Tinha-os azuis, de um azul brilhante, mas frios, tal como as estrelas que estão longe e de que, por isso, só percebemos a luminosidade. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 26-27)

A personagem Maria Cláudia apresenta várias características que Beauvoir aponta na construção da sua personalidade da «mulher narcisista», e, neste caso fundamental, pelas formas de manipulação que usa.

A sua educação encorajou-a a alienar-se do seu corpo, a puberdade revelou-lhe esse corpo como coisa passiva e desejável; é uma coisa para a qual pode voltar as mãos, que o cetim comove, o veludo, e que ela pode contemplar com um olhar de amante. (...)

A adolescente deixa que as bonecas durmam. Mas, ao longo da sua vida, a mulher será fortemente ajudada no seu esforço para se abandonar e se reencontrar pela magia do espelho. (...) É, principalmente, no caso da mulher que o reflexo se deixa assimilar ao eu. (Beauvoir, 2015, pp. 470-471)

Esta personalidade egocêntrica e pouco conscienciosa levará Cláudinha a uma escalada que termina na decisão de ocupar (ou não) o lugar de Lúcia.

Só não sabia se queria ocupar o lugar de Lúcia. Porque toda a questão se resumia agora em querer ou não querer. Se tivesse contado tudo aos pais, já no dia seguinte não iria ao escritório. Mas não quisera contar. E por que não contara? Vontade de resolver o caso com as suas próprias forças? As suas forças tinham-na conduzido àquela situação. Retraimento de quem quer ser independente? E por que preço? Maria Cláudia olhou o relógio luminoso da mesa de cabeceira. Onze menos um quarto. Que ia Lúcia fazer àquela hora para a rua? Mal acabara de formular a pergunta, achou a resposta. Sorriu friamente, mas logo descobriu quanto o sorriso era monstruoso. Veio-lhe uma repentina vontade de chorar. Tapou a cabeça com a roupa para abafar os soluços. E ali, quase sufocada pela falta de ar pelas lágrimas, tomou a firme decisão de contar tudo aos pais no dia seguinte... (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 357-358)

Se, pela personagem Lúcia, Saramago mostra a integridade, pela de Cláudinha, mais do que a oposição à personagem Lúcia, indica o caminho da jovem até ao lugar da prostituta: em prol da sua ambição, ela tomou todas as decisões que a levaram até ali. Mas Saramago não fecha a história: Maria Cláudia tem ainda a possibilidade de transformação, de um diferente desenlace – afinal, também Lúcia revela características narcisistas no seu comportamento, dado que o luxo em que vive é sua opção, e «[na] verdade, a narcisista é tão dependente como a hetera.» (Beauvoir, 2015, p. 486)

2. Opções na adaptação dramática de *Claraboia*

A construção do espetáculo *Claraboia* passou por várias fases até ao seu objeto final ao nível da dramaturgia, da cenografia e interpretação dos atores e, naturalmente,

da encenação, como sùmula das várias componentes performativas da arte cénica. Passamos a palavras aos dois coautores da adaptação do romance *Claraboia* para a peça de teatro representada pel' A Barraca:

João Paulo Guerra: Isto é o romance de José Saramago, *Claraboia* (mostra o livro *Claraboia* ao público): Tem trezentas e noventa e oito páginas, o romance. E Isto é a adaptação para teatro (mostra o texto da peça impresso). Tem cento e quarenta e cinco páginas. Portanto este foi o meu trabalho. (risos) Além disso, estas cento e quarenta e cinco páginas são uma linguagem para ser ouvida, para ser vista no teatro.

Portanto, eu tive duas grandes ajudas: uma foi a da Maria do Céu (Guerra). Foi ela que me convidou e foi com ela que fiz o primeiro trabalho, que foi relermos e passarmos o romance (...) A segunda ajuda foi do José Saramago, ele não sabe, mas foi! É que isto é um romance de quase quinhentas páginas, mas, para além dos diálogos que o próprio romance tem, e que portanto podem ser transpostos automaticamente para o teatro, para a peça de teatro, mas própria prosa tem muita oralidade e pode muito bem ser adaptada para a linguagem falada.¹⁰¹

Maria do Céu Guerra: A adaptação que foi feita pelo João Paulo (Guerra) começou no verão e isto estreou dia 10 de dezembro de 2015. Quanto à adaptação foi também um processo giríssimo, porque ele pegou em todas as frases do livro que eram escritas em diálogo e podiam pela sua própria escrita, ser transformadas em diálogo e transferiu isso tudo isso para o texto, com a organização de capítulos e etc., isso fez ele sozinho (João Paulo Guerra). Depois fizemos os dois a dramaturgia, ou seja, a ligação dessas coisas entre si, o que se inclui, o que se exclui e o que se acrescenta.¹⁰²

A adaptação do romance foi assinada por João Paulo Guerra, jornalista e escritor, e Maria do Céu Guerra, sua irmã. A dramaturgia de *Claraboia* resultou num total de quinze cenas onde, seguindo a ideia basilar de romance coletivo, se dividiu o protagonismo pelos vários apartamentos. No anexo 3¹⁰³, comparamos o número de capítulos e cenas que as famílias integram na ficção literária e na ficção cénica.

¹⁰¹ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. l) A Barraca, 27 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra, João Paulo Guerra (jornalista) e José Rui Martins (diretor artístico do Trigo Limpo – Teatro Acert).

¹⁰² Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. d) A Barraca, 09 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra.

¹⁰³ Anexo 3 – Distribuição de capítulos adaptados por cenas representadas na proposta de adaptação para texto dramático de João Paulo Guerra e Maria do Céu Guerra, sobre o romance *Claraboia* de José Saramago.

Todas as vertentes da criação artística na composição deste espetáculo partiram da proposta saramaguiana, seguindo a linha estética do trabalho de Céu Guerra, que privilegia o texto dramático (neste caso como matéria dramatúrgica resultante da adaptação de um romance) nas suas criações teatrais, apontando-o como a fonte de inspiração onde bebe as primeiras impressões que conduzem ao objeto último – uma clara influência a um tempo brechtiana e stanislavskiana – nas suas criações como encenadora e atriz:

Na produção de qualquer peça (...) importante, o diretor e os atores devem esforçar-se ao máximo para compreenderem e dominarem o mais exata e profundamente possível a intenção criadora do dramaturgo, sem substituí-la por suas próprias intenções. (...) Os atores têm o hábito de voltar sua atenção somente para os papéis que lhes são atribuídos. (...) Trata-se de um erro. (...) É muito importante que eles sintam a produção como um todo, bem como toda a sua intenção. (...) Assim, o papel que lhes foi oferecido se tornará, por si mesmo, mais claro. (Stanislavsky, 1997, pp. 115-116)

Como explica o ator Adérito Lopes, na sua tese de doutoramento *Manual de Um Ator*:

O processo artístico, que aprendi na companhia de teatro A Barraca – e com Maria do Céu Guerra –, começa na leitura e no que se guarda como as primeiras impressões de um texto, de um diálogo, de uma imagem dramatúrgica, e que são, muitas vezes, as que vêm a ser opções definitivas, isto é, as que ganham cena no palco. (Lopes, 2018, p. 55)

Nenhum objeto artístico pode ser estanque. A arte – e a Literatura e o Teatro como parte dela – deve permitir ao seu público a divagação, a interpretação, a liberdade de compreensão, identificação e expressão. Por isso, embora este projeto parta do texto de Saramago e procure lealdade à sua ideia, – reforçada com a opção estética realista, não pretende ser uma cópia do romance; serão várias as alterações que Céu Guerra propõe no objeto artístico final, que começam o seu caminho de criação na assinatura de João Paulo Guerra, uma vez que, depois do ponto de partida do romance, a base de trabalho será o estudo do texto dramático.

Umberto Eco já discorria sobre as possibilidades de interpretação de uma mesma obra de arte, e embora o romance *Claraboia* constitua a partitura para toda a criação

artística que preside ao espetáculo, incluindo a opção pela estética realista, a apresentação teatral assinada por A Barraca não pretendeu seguir de forma subserviente a conceção do romancista; afinal, uma opção dessas resultaria numa cópia menor, análoga àquelas que Platão banira nos primórdios da cultura filosófica ocidental, e, num outro contexto bem mais próximo de nós, rejeitada pelas abordagens à mimese no século XX, com as transformações que as vanguardas inscrevem no panorama teatral.

Alguns espetáculos de facto não fazem mais do que prolongar uma tradição discutível da análise do texto dramático que se limita a interpretar um único sentido da obra. Uma vez aferrolhadas as abordagens múltiplas, o interesse da representação surge minimizada a ponto de não ser mais do que o prolongamento unívoco do estudo literário, da ilustração insípida, da tradução corporal e visual que não sem razão, nada traz de novo ao que fora dito. (Ryngaert, 1992, p. 30)

A adaptação de *Claraboia* é a exegese dos irmãos Guerra desta obra saramaguiana, mas não exclui a qualidade de futuras criações, tendo sido esta a sua proposta como criadores da obra na cena.

Por outro lado. É justamente a polaridade das duas personalidades concretas, do formador e do intérprete, que permite a Pareyson fundamentar a permanência da obra na infinidade das interpretações. Ao dar vida a uma forma, o artista torna-se acessível às infinitas interpretações possíveis. Possíveis, frisamos bem, porque a «obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem»; e infinitas não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver, de pensar, de ser. (Eco, 1972, p. 31)

A interpretação dos dois coautores da adaptação dramática segue uma linha aristotélica que capta os momentos que consideraram de maior força dramática e da caracterização das personagens saramaguianas, sendo uma representação fiel à ordem cronológica dos acontecimentos (embora alguns momentos sejam alterados em alinhamento por necessidade da encenação). O texto dramático elaborado por João Paulo Guerra e supervisionado por Céu Guerra divide-se em dois atos: no primeiro ato, as personagens são apresentadas, e os seus conflitos prendem-se com a monotonia dos seus dias – não há ainda perspectiva de alteração na vida das personagens; no segundo ato, começam a despontar os eventos que vão despedaçar a estabilidade de vida destas figuras, o conflito é efervescente em todas as casas até à sua explosão, que irá alterar de

forma profunda o quotidiano das personagens e possibilitar a ideia de transformação – uma caracterização que se identifica com a explicação de Armando Nascimento Rosa sobre a humanização da *mimésis* aristotélica.

A mimese arquetípica de Aristóteles supõe assim uma intuição ou conhecimento da natureza humana, exigidos ao poeta dramático; este deverá ser um *psicólogo* (etimologicamente, aquele que capta o *logos* da alma), um sage meta-empírico no domínio da coerência de personalidades, comportamentos e atitudes. Pois mimetizar não equivale ao acto de imitar as acções, mas fundamentalmente de as fazer convergir em personagens que as tornam credíveis e sejam, deste modo, espelho dinâmico de uma universalidade com a qual a nossa faculdade cognoscente se regozija, dela retirando ensinamentos. (Rosa, 2003 , p. 41)

Ou, mais concretamente como o escritor José Luís Peixoto que discorre especificamente sobre a obra teatral em estudo:

Porque num livro, num romance, existe uma dimensão, numa peça de teatro existe uma outra dimensão. E efetivamente, apesar de partilhar uma quantidade de coisas enormes, quando se trata assim de uma adaptação, efetivamente, são dois objetos diferentes e que têm de se servir das ferramentas de cada um. E isso aqui acontece de uma forma muito impressionante, logo a partir do momento em que se abre o pano e se vê este cenário, que é muito impressionante. E depois, em toda a narrativa, em toda essa construção que também falava e que tem a ver com o texto, e com as interpretações e com toda a gestão que tiveram que fazer para construir este espetáculo. Porque é um espetáculo como toda a gente viu, onde existe humor a temperar, mas depois também existem alguns momentos bastante duros e até amargos. Existem reflexões às quais somos levados também. Acho que é um espetáculo que também por tudo isso, que tem presente Saramago.¹⁰⁴

3. Opções de encenação de Maria do Céu Guerra no espetáculo *Claraboia*: O Realismo.

«No teatro comecei a odiar o teatro e procurava nele a vida expressiva, autêntica, não a corriqueira, evidentemente, mas a artística.» (Stanislavski, 1989, p. 184)

¹⁰⁴ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. d) A Barraca, 09 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra. c) A Barraca, 02 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e José Luís Peixoto (escritor e vencedor do Prémio Saramago).

A encenação pautou-se por uma linha realista¹⁰⁵, não só na direção da interpretação, cenografia e figurinos, como também no objetivo de criar a simultaneidade na vida do prédio. Assim, as personagens estavam em cena consoante o seu modo de vida, as suas horas de trabalho, de ócio, as tarefas domésticas, etc, onde a luminoplastia exaltava as cenas de ação principais, mas mantinha sempre as cenas secundárias no plano da ação, pois a vida das personagens que não estavam na cena principal continuava a decorrer; por sua vez, estas cenas secundárias seriam apenas iluminadas pelos pequenos focos de luz dos candeeiros dos apartamentos, existindo mesmo momentos de duas cenas principais, quando as histórias dos apartamentos se relacionavam diretamente – ou o efeito de uma luz geral quando se tratava de uma cena de marcação de um momento geral, como a hora de jantar ou o adormecer de cada uma das casas.

Como já afirmámos, a *opsis* de Céu Guerra teve por base o texto (romance), mas o trabalho de cenografia foi um brilhante aliado na criação de Céu Guerra: dada a riqueza de todas as histórias das personagens que constituem *Claraboia*, o prédio foi o protagonista, num trabalho arquitetónico de José Costa Reis, cenógrafo, figurinista e pintor, que colocou em cena um prédio típico de Lisboa, bem ao estilo da estética realista.

O realismo no teatro ganhou espaço na sequência do seu protagonismo na literatura. As artes, na sua evolução, não se podem separar umas das outras pela sua dependência social face à humanidade que intentam explicar, alcançar, relatar - dependendo do movimento onde se inserem, como nos lembra o teatrólogo Bernard Dort.

O que lhe dá vida é esta vontade de conjugar, em cena, a descrição de uma existência cotidiana vivida em toda a sua diversidade por indivíduos singulares e a evocação da evolução histórica de uma sociedade. E com isto, indica-nos um caminho, talvez o único existente hoje, para um teatro realista. (Dort, 1977, p. 81)

É fundamental ter em conta o contributo de Diderot e do conceito de *drama sério*, que vem produzir transformações profundas na arte cénica ao nível da forma e do

¹⁰⁵ O realismo é o movimento artístico que surge por oposição ao romantismo, na França na segunda metade do século XIX. Com base na crítica social direta, e objetivismo no retratar dos factos da existência quotidiana, no individual e no coletivo, na esfera do público e do privado.

conteúdo, criando os primeiros esboços para um teatro realista. Diderot substitui a poesia pela prosa no texto dramático, dá ênfase à representação do corpo e da voz para trabalhar a intenção e intensidade dramáticas da personagem, anulando também o texto onde ele não é necessário para a representação. O conteúdo da sua proposta mantinha ainda base aristotélica de temor e piedade, mas tragédia e comédia deixavam de ser géneros opostos para poderem integrar uma mesma obra, isto é, o drama. Diderot propõe um teatro que possibilite ao espectador as mais variadas emoções associadas à experiência da catarse, colocando em cena a burguesia – que até aqui era representada por *personagens tipo*¹⁰⁶ quase sempre com sentido de paródia –, ganhando esta o lugar antes concedido à aristocracia, para melhor identificação do espectador (maioritariamente burguês) com uma condição que lhe seria próxima: o lugar do herói dramático (Freitas, 2011pp. 1-13)

Dessa forma, a conformação do género sério consistiu numa tentativa de emocionar o público ao mesmo tempo em que objetivava a reflexão sobre os problemas da família e, subsidiariamente, sobre a sociedade, apresentando assim um papel moralizador. Suas personagens são constituídas por homens virtuosos, de carácter elevado, conforme a tragédia antiga, mas no aspecto particular são, conforme a comédia. (...) A vida familiar é a ação privilegiada nesse género. Em função disso, Diderot nomeou esse novo tipo de drama trágico como tragédia doméstica e burguesa, ou seja, diferentemente da tragédia clássica que tratava de temas de interesse público a partir das personagens pertencentes à aristocracia, a tragédia doméstica centrava-se no âmbito privado, tendo, portanto, como protagonistas, não personagens nobres, mas burgueses. (Mazoti 2016 pp. 8-9)

A pequena burguesia que *Claraboia* representa distingue-se da ideia de burguesia representada pelo realismo e do cenário de infortúnio do naturalismo. Saramago não coloca as suas personagens nem numa posição de fartura nem numa posição de miséria, ou seja: considerando o contexto social da época, estas famílias dispunham de casa própria e todas tinham trabalhos ou formas de subsistência com condições ligeiramente melhores que a classe operária ou camponesa. Em *Claraboia*, todas as mulheres (expeto Maria Cláudia e Adriana que trabalham em escritórios), vivem como donas de casa ou trabalham a partir de casa; e os homens têm profissões

¹⁰⁶ Personagens prefixadas que se aproximam de modelos, representando um coletivo, ou seja, os dados da sua individualidade são características que representam um grupo, social, etário, laboral, etc. Na dramaturgia portuguesa, a obra vicentina testemunha de forma eloquente a construção da personagem tipificada, no contexto da representação alegórica dos tipos humanos, oriundos da mundividência medievá.

consideradas de colarinhos brancos - como linotipista (Caetano), apontador de obras (Abel), caixeiro de praça (Emílio), escriturário (Anselmo). Até a personagem Lídia, que se mantém numa situação de prostituição, possui casa colocada pelo amante, e Silvestre que, sendo sapateiro, dirige o seu próprio negócio.

Ainda assim, é fundamental ter em consideração os contributos da estética naturalista, não pela temática pessimista, mas pelo seu contributo quanto à forma de representar. Reparemos como o seguinte excerto do registo de uma conversa de André Antoine sobre a encenação, datado de 1903, é tão facilmente identificável na opção da encenação de *Claraboia*:

Em minha opinião, a encenação moderna deveria ocupar no teatro o lugar que a descrição ocupa no romance. A encenação deveria fornecer – o que é mais frequentemente hoje em dia – não só um quadro exacto à acção, mas também determinar-lhe o carácter de veracidade e a atmosfera. [...] Quando encenei pela primeira vez uma obra, apercebi-me que a tarefa se dividia em duas partes distintas: uma, essencialmente material, isto é, a construção do cenário que coloca a acção num meio [determinado] e a evolução e distribuição das personagens na cena; a outra, imaterial, é constituída pela interpretação e ritmo dos diálogos. Pareceu-me, desde logo, útil, indispensável, criar rigorosamente e sem qualquer preocupação, aquilo que pertence à cena: o cenário, o meio ambiente. Porque é o meio ambiente que determina as movimentações das personagens e não as movimentações das personagens que determinam o meio. (Antoine, 2011, p. 3)

Deste modo, a encenação conferiu à cenografia um papel crucial em *Claraboia*: se o protagonista no romance foi o prédio, sem dúvida o resultado do trabalho de José Costa Reis foi também protagonista no espetáculo de Céu Guerra. A edificação e composição do prédio de *Claraboia* – carregado de adereços realistas fundamentais para a solidificação do trabalho dos atores, para a vida das personagens na cena, e muitas vezes para a memória visual dos espectadores na plateia – permitiu a presença da voz do narrador nas ações físicas dos atores, que consolidavam muitas das cenas secundárias – cenas que não eram o foco da ação, mas que continuavam a trama da história de cada uma das casas –, exatamente a procura pela veracidade da ação que Antoine defendeu, e que Stanislavski explorou na preparação metodológica e experimental do fazer teatral, que veio aproximar esta arte das ciências modernas pela elaboração de um método para o ator.

O *realismo espiritual*, conceptualizado por Stanislavski, é a busca da verdade interior de cada personagem na representação dramática, e a verdade só é alcançável pela utilização de emoções que partem do ator. Estas emoções, muitas vezes no subconsciente, vão espoletar as ações físicas na cena, e que no caso de *Claraboia*, foram ações físicas também estimuladas pelo ambiente envolvente (a cenografia e adereços) funcionando como o mapa da personagem na cena. Assim, embora o motor do trabalho de interpretação seja humano e imaterial (pois a matéria-prima da criação é a emoção de cada ator e atriz), o realismo cénico conquistado pela cenografia solidificou e lapidou o percurso das personagens até à sua aproximação ao objetivo final de *viver um papel*.

A abordagem pela qual optamos – a arte de viver um papel – [afirma] que o principal fator em qualquer forma de criatividade é a vida de um espírito humano, a do ator e seu papel, seus sentimentos comuns e sua criação subconsciente. (...) O que temos em mais alta conta são as impressões formadas sobre nossas emoções, que deixam uma marca permanente no espectador e transformam os atores em seres vivos e reais. (...) Além de abrir caminhos para a inspiração, viver um papel ajuda o artista a executar um de seus principais objetivos. Seu trabalho não se limita a apresentar a vida exterior de seu personagem. Ele deve ajustar suas qualidades humanas à vida dessa outra pessoa, para cuja criação deve usar toda a sua alma. (...) O realismo espiritual e a autenticidade dos sentimentos artísticos (...) constituem a mais difícil [realização] de nossa arte, exigindo, ambos, uma árdua e longa preparação interior.

A diferença entre minha arte e aquela [praticada por outros] é a diferença entre “parecer” e “ser”. (Stanislavsky, 1997, pp. 207-208)

3.1 - A Cenografia

Na proposta romanesca, *Claraboia* observa a vida das personagens; estas vivem em apartamentos distintos, também eles característicos dos sentimentos que as casas carregam. Mas os momentos de relação direta entre as personagens vizinhas passam-se essencialmente nas traseiras do prédio, onde Saramago sugere já um lado escondido e escuro da sociedade, o lado que ninguém vê ao olhar o edifício, o interior, o avesso. Como colocar esta possibilidade em cena? A primeira hipótese da encenação foi a realização do espetáculo num prédio de um bairro histórico de Lisboa – sendo que os atores estariam nos diferentes apartamentos, e o público seguiria o desenrolar da ação circulando pelo prédio –, propondo uma interatividade entre o público e o espetáculo. No entanto, os prédios que foram visitados para esta conceção teatral não ofereciam condições para a sua realização, ou porque estavam demasiado degradados para

oferecerem a qualidade que o espetáculo propunha, ou porque exigiam um investimento financeiro de logística que A Barraca não poderia suportar, como explica José Costa Reis:

A Céu tinha uma ideia (...) que era fazer isto num prédio. Então, as pessoas andavam ali, para baixo e para cima. Iam ao primeiro andar e viam uma cena, depois desciam ao rés-do-chão e viam outra...

Eu tentei tirar-lhe isso da cabeça. Embora achasse que a ideia era inicialmente engraçada, fomos ainda ver imensos prédios, depois percebemos que aquilo era uma coisa, para além de muito dispendiosa, porque implicava uma logística, levar projetores, iluminar... E depois as pessoas acabavam por ver só uma cena, não iam andar a subir e a descer para verem as cenas. Então, decidimos fazer aqui no teatro.¹⁰⁷

Eliminada a primeira ideia de inspiração naturalista e interativa, de um espetáculo exterior ao Teatro Cinearte, a cenografia propôs um palco giratório, que trazia à cena o prédio nas suas duas formas, fachada e traseiras, no entanto só seria tecnicamente possível cenografar um prédio até ao primeiro andar (pela condicionante da altura do *pé direito* da sala de espetáculos do Teatro Cinearte), e para além de que esta hipótese exigia um elevado investimento na maquinaria das instalações.

A decisão final passou por um momento de inspiração com base na claraboia do prédio, ou seja, em primeiro lugar o cenógrafo optou por construir uma claraboia como âmbito principal, e à sua volta, os apartamentos foram se construindo dentro do espaço cénico técnico necessário e possível para a construção deste prédio de Saramago.

José Costa Reis: Então construí esta pequena maquete. Pensei que se partíssemos aqui de um ponto, que seria esta *Claraboia*, era capaz de ser curioso que isto resultasse bem. Mostrei à Céu, ela, acho, que logo no princípio gostou da ideia. Fizemos algumas alterações em termos de portas. Porque isto não é só o que estão aqui a ver. Quando se passa ali (refere-se aos bastidores), há sempre uma saída para os atores, há que haver um corredor lá ao fundo. Portanto, meter tudo isto neste espaço, foi ao milímetro.¹⁰⁸

Os apartamentos eram compostos por uma ou duas divisões que seriam representativas das cenas que o romance propõe, ou seja, os apartamentos não foram

¹⁰⁷ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. n)A Barraca, 12 de março de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra e José Costa Reis.

¹⁰⁸ Idem.

construídos na íntegra como Saramago os descreve no sentido da composição das divisões do apartamento, mas encenadora e cenógrafo elegeram duas divisões para ganharem cena. Assim, no rés-do-chão esquerdo, cozinha e oficina do sapateiro ganham cena; no rés-do-chão direito, a sala de estar e jantar são também o quarto do pequeno Henrique, onde a mãe todas as noites prepara a cama no sofá; no primeiro esquerdo, conhecemos apenas o quarto do casal e a casa de banho; no primeiro direito, apresenta-se a sala de estar de Lúdia e a casa de banho; no segundo esquerdo, elegeram-se a sala de estar e o quarto das irmãs Isaura e Adriana; por fim, no segundo direito, a cozinha e quarto de Maria Cláudia.

A ideia técnica do cenário estava então constituída: a sua planta, o seu esqueleto, seria um prédio semelhante ao que o romance propunha, mas ao invés das suas traseiras, observávamos o interior dos apartamentos, para além da fachada. A apresentação cenográfica era um prédio cortado ao meio, com rés-do-chão, primeiro andar e segundo andar, cada andar com dois apartamentos ligados por uma escada que conduzia à porta de entrada do edifício no centro da frente de cena. No entanto a ideia das traseiras do prédio não foi excluída: as janelas das casas seriam frontais o que continuava a dar a importância das traseiras do edifício, embora não completamente da forma de Saramago, mas igualmente imaginável em Teatro:

José Costa Reis:

Imagem que aquela casa de banho (1ºesquerdo) que está ali, aonde ele faz a barba, dá para um saguão e aquela casa de banho (1ºdireito) dá para o mesmo saguão, como se fosse assim ao contrário. Por isso é que ele (Caetano) espiava-a dali e vi-a (Lúdia) dali. A fantasia do teatro é isso.¹⁰⁹

A proposta de José Costa Reis conseguiu corresponder à ideia de José Saramago e ser uma das grandes criações da proposta de *Claraboia* que aqui estudamos, pois foi a cenografia que permitiu o brilho da simultaneidade de cenas que Maria do Céu Guerra colocou no tablado: uma possibilidade que só no Teatro como uma das «artes da aura»¹¹⁰ é possível: a simultaneidade do «Hic et Nunc», já proposta por Stanislavsky:

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, o filósofo alemão Walter Benjamin reflete sobre a facilidade de produção de meios artísticos que a tecnologia veio trazer para a sociedade de massas. Nesta abordagem, a fotografia contrapõe-se à pintura e o cinema ao teatro. A possibilidade do *aquí e agora* distingue as artes tradicionais das novas formas tecnológicas de produção artística – para Benjamin, o ator no teatro conserva a sua aura, enquanto espetáculo ao vivo, por oposição

«Existo aqui e agora, como parte componente da vida de uma peça, em cena (...)» (Stanislavsky, 1997, p. 13); e com a qual Céu Guerra demonstra que o realismo não faz sentido apenas no cinema, também pode ser pertinente e encantador no Teatro

Maria do Céu Guerra: Como o José Saramago escreveu em cima de uma pressuposta simultaneidade, eu tentei fazer um teatro, também a partir dessa simultaneidade. Está acontecer aqui uma coisa, mas também está acontecer ali outra coisa...de repente o foco vai para ali, mas ali continua a vida...e ali também...vida que não se incomoda, que não se interpela... porque as pessoas, tirando um ou outro, tirando uma ou outra casa, não se dão. As pessoas não se dão, as pessoas dizem “bom dia!” e dão “boa tarde!” mas não se dão exatamente... Por isso, nós fizemos aqui este corte para o espectador, como na *Janela Indiscreta*, para poder ver o que é que se passa lá dentro...e quem sabe se os que estão lá dentro também olham para vocês com alguma curiosidade...(risos) É sempre a história do jardim zoológico, quem é que está a ver quem?¹¹¹

A encenação criou o espaço realista onde o público assistia a vida de cada um da mesma forma que a claraboia observa a vida de quem frequenta e vive no edifício. Os olhos do público seriam então o olhar de *Claraboia*.

Este cenário megalómano e até mesmo meyerholdiano – Meyerhold, na multiplicidade das estéticas que experienciou, propôs também cenários grandiosos, que representam o macrossistema onde o indivíduo está inserido, e partindo de uma abordagem simbolista, também em *Claraboia*, podemos considerar o prédio como o macrocosmos onde os inquilinos estão inseridos –, poderia ter resultado num espetáculo com o predomínio da autoria de José Costa Reis, para o qual Stanislavski alerta já no seu pensamento, quando considera que a obra do cenógrafo pode por vezes anular o espetáculo de teatro pela sua espetacularidade plástica (Stanislavsky, 1997, pp. 153-154). No entanto, importa neste caso distinguir esta tirania cenográfica de que nos fala Stanislavski do trabalho de procura, discussão e consolidação de José Costa Reis e Maria do Céu Guerra. A encenadora manteve uma organização global, que procurou o equilíbrio de forças de todas as vertentes que compõem este espetáculo, tanto na opção

à perda de aura que ocorre na imagem tecnologicamente captada e depois processada pelo cineasta, por via da máquina de montagem. (Benjamin, 1992)

¹¹¹ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. d) A Barraca, 09 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra.

pelo texto adaptado do romance de Saramago, com no trabalho intensivo de direção de atores.

3.2 A paisagem mental de um lar: adereços e figurinos

Construído o prédio de *Claraboia* na sala de espetáculo do Teatro Cinearte, também os adereços tentaram ser fiéis ao romance. Cada um dos apartamentos de *Claraboia* está carregado de adereços realistas. A decoração das casas esforçou-se para corresponder fielmente à decoração das casas da classe média baixa de meados do século XX. Muitas vezes o público observou com a nostalgia da infância as casas que o espetáculo mostrava. Mas devemos sublinhar que os adereços não tinham uma finalidade decorativa, visto que tiveram papéis essenciais, tanto a nível técnico como artístico: o papel de completar uma lacuna do cenário: as portas. Era necessário limitar os apartamentos, mostrar onde acaba determinada casa. Esta foi uma discussão criativa entre cenógrafo e encenadora: esta sentia a necessidade de limitar, oferecer o sufoco que Saramago descreve, mas, do ponto de vista do cenógrafo, a ideia de colocar portas seria um erro, pois elas esconderiam alguns pontos de vista da cena. A solução passou pela colocação de tapetes de rua na entrada de cada apartamento, apoiados pela sonoplastia e luminoplastia.

Maria do Céu Guerra: E nós decidimos que todas as entradas teriam um capacho (tapete de rua), desde a entrada principal da porta do prédio, a todas as portas dos apartamentos. Então, a chegada ao capacho é a saída de casa. A espera no capacho é a espera para entrar em casa. E a campainha está lá, o som ajudou. Eu acho que foi uma forma muito criativa de resolver isto.¹¹²

Para além desta função indicativa dos adereços, o preenchimento das casas foi apontado pelo próprio romance. José Costa Reis fez o trabalho de pesquisa e seleção de vários adereços para distribuir pelos apartamentos, mas, exceto objetos chave que o cenógrafo destinou especificamente, a decoração foi sugerida pelos próprios atores e posteriormente aprovada pela encenação. Muitos atores trouxeram objetos pessoais que identificavam com a peça e com o romance, afinal, em *Claraboia* de Saramago, os objetos que recheiam as casas são também eles reflexos da história que o apartamento

¹¹²Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. n)A Barraca, 12 de março de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra e José Costa Reis.

conta. Por exemplo, a atriz que interpretou Carmen (ou seja, o sujeito que escreve estas linhas) contribuiu com uma manta artesanal feita pela sua mãe e com vários naperons de renda da sua avó, que tricotava (como o romance sugeria), enquanto o ator Adérito Lopes trouxe vários exemplares de loiças de Sacavém, do espólio do seu avô materno, antigo trabalhador desta fábrica. Os objetos pessoais na categoria de adereço aproximavam a intimidade dos atores ao seu lar inventado:

Sobre o aparador e o guarda-pratas que apenas guardava louças de Sacavém brilhavam foscamente copos de vidro. Mais *napperons* insistiam na demonstração da capacidade de ornamentadora da dona da casa. Tudo era baço, como se uma camada de pó, impossível de levantar, ocultasse brilhos e cores. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 231-232)

A atriz Rita Lello levou várias fotografias onde identificávamos a figura de uma *pin-up*¹¹³, a maior parte fotografias da stripper americana Bety Page, e uma em especial da própria atriz. Lucinda Loureiro trouxe várias toalhas de mesa típicas da época, assim como loiças e terrinas, entre outros.

Os adereços realistas que ocupavam a cena chegavam a ser signos teatrais, que carregavam não só a história de vida da personagem, mas também o estado de alma da casa representada.

Destacavam-se entre os objetos: no rés-do-chão esquerdo, várias solas de sapato e outros instrumentos de trabalho do sapateiro (resultado de uma procura incansável nas quase extintas lojas de sapateiros de Lisboa, pela produtora Paula Coelho), uma tábua de passar a ferro para Mariana, um tabuleiro de damas, uma arca com livros, e um pequeno altar com a imagem de Nossa Senhora de Fátima; no rés-do-chão direito, uma enorme manta de lã, as rendas e naperons que Carmen tricotava, uma fotografia do pequeno Henrique, loiças de Sacavém na estante da sala, um cadeeiro moderno para a época, uma mesa-de-cabeceira, e uma bailarina sevilhana no topo da estante; no primeiro esquerdo, a opção de adereços passou por tons mais escuros: o espaço contém apenas cama, sofá, tapetes e a fotografia da falecida Matilde; no primeiro direito, encontramos um telefone – sinal de maior poder de compra –, sofás vermelhos de veludo, um tapete branco de pelo, fotografias de Lúcia no Cabaré, uma chaleira de vidro,

¹¹³ Esta foi uma biografia da personagem sugerida pela interpretação e pela encenação, como passamos a aprofundar no ponto seguinte.

uma estante com alguns livros, um urso que vibrava (adereço que serviu de apoio a um *gag* cómico na cena entre mãe e filha), um toucador; o segundo esquerdo é excessivamente mobilado; entre os móveis, mesa e cadeiras, destacam-se a telefonia, quadros e alguns livros, que representam uma família intelectual; no 2º direito, para além das loiças e tachos da personagem Rosália, encontramos as estatísticas de futebol que Anselmo estudava, coladas na parede, e o humilde quarto de Maria Cláudia, com a cama e bacia.

Este ambiente físico foi fundamental na construção da interpretação dos atores. Seguindo Eugénia Vasques, relembramos a importância da cenografia na construção de uma encenação:

Nos anos que medeiam entre 1880 e o fim do século, tendo o mimético filosoficamente atingido o que poderia parecer «o seu ocaso» (tensão que se estenderá até às vanguardas dos anos 20 do novo século), o teatro volta-se para a procura, por várias vias, de uma «reteatralização» (expressão cunhada pelo crítico alemão Georg Fuchs) cujo epicentro será a cenografia, como resposta, por um lado, à teoria naturalista (determinação do meio físico e influência das coisas exteriores sobre o comportamento individual) e, por outro, à teoria simbolista que, pelo contrário, visa a criação de atmosferas cénicas passíveis de sugerir, psicologicamente, os estados de alma e as contradições do inconsciente. (Vasques, 2003, p. 57)

Nesta criação, o envolvimento dos atores com os objetos realistas concede-lhes a atmosfera das personagens que interpretam, levando-os não só a retroceder a uma época histórica específica, mas também a atingir o ambiente psicológico do apartamento que a sua personagem habita; estes objetos eram signos cénicos que transmitiam o peso das personagens. Por exemplo, o pó sobre as loiças de Sacavém, que Saramago narra na descrição da casa de Carmen e Emílio, é também metáfora de abandono dessa relação, e está também presente nesta casa encenada, em *Claraboia*; o excesso de mobiliário no 2º esquerdo revela que a família viveu numa casa mais ampla, quando teve melhores condições financeiras; o sufoco económico e humano em que vivem é representado também na falta de espaço físico em cena. Esta opção é uma busca de ambiente psicológico e social que demonstra uma forte ascendência stanislavskiana.

O assentamento da *mise en scène* em dados objetivos, provenientes de um cuidadoso labor de observação e pesquisa, era um ponto de suma relevância, no Teatro de Arte, não apenas porque armava melhor a direção no seu intento de evitar disparates de estilo na apresentação cenográfica do espetáculo, como era

comum nas “decorações” teatrais da época. Definir cenários, mobílias, objetos e figurinos já se colocava como uma questão que punha em jogo, afora a “verdade artística” e a funcionalidade plástico-visual dos elementos imediatamente aparentes na representação, a própria integração da moldura material e da feição do *décor* no lineamento interno da montagem. Pois, pela óptica sociologizante do naturalismo, a construção do quadro cenográfico implicava o estabelecimento do “ambiente”, do “meio”, da “atmosfera”, ou seja, do condicionante essencial das ações humanas, também no teatro. (Guinsburg, 2001, p. 44)

Esta disposição cenográfica foi imprescindível para a interpretação alcançar os estados psicológicos pretendidos de densidade e asfixia. A pequenez das casas era muitas vezes a pequenez das vidas, das misérias, das alegrias e das esperanças dos inquilinos e a decoração que os rodeava era também o veículo para objetivos profundos dos atores. Esta consolidação da personagem, conforme foi herdada do Teatro de Arte de Moscovo, permitiu à encenadora uma direção de atores stanislavskiana que passamos a tratar no próximo ponto.

Tal como a cenografia, também os figurinos são responsabilidade de José Costa Reis, com exceção do figurino da personagem Lúdia – que foi de responsabilidade da atriz (Rita Lello) –, os restantes modelos corresponderam, de forma geral, à descrição do romance. José Costa Reis, selecionou as peças no – agora extinto – Guarda-Roupa Maria Gonzaga, trazendo à cena os anos 50.

3.3 A direção de atores na criação das personagens de *Claraboia*

Claraboia resultou numa peça coletiva; no entanto, as histórias das casas que a compõem poderiam ser contadas isoladamente, pois são distintas e raramente se cruzam.

O processo de criação da interpretação começou pelo trabalho de grupo de *avaliação dos factos de uma peça*. No plano grupal, encenadora e dramaturgista propuseram uma reflexão político-social da época que o texto trata, bem como a essência de cada uma das suas personagens:

A importância da avaliação dos fatos está em ela forçar os atores a entrar mentalmente em contacto uns com os outros, levando-os a entrar em ação,

colocar todo o seu empenho no que fazem, triunfar sobre o destino ou sobre outras pessoas, ou ceder diante dos mesmos. A avaliação revela os objetivos dos atores, suas vidas pessoais, as atitudes mútuas do próprio ator – enquanto organismo vivo dentro de um papel – para com os outros personagens da peça. (...) Avaliar os factos significa descobrir a chave para o enigma da vida interior de um personagem, que se oculta sob o texto da peça. (Stanislavsky, 1997, p. 37)

Esta análise global do texto é essencial para a criação de Maria do Céu Guerra, já que a encenadora propõe um trabalho de reflexão e discussão que se opõe ao trabalho individualista do ator. Relembro, neste processo de trabalho específico, o caso de uma jovem atriz que, excitada como seu papel, se concentrava apenas em estudar a sua personagem, distraíndo-se na mesa de leitura com o seu texto, quando todos os atores discutiam outra temática da obra, à qual Céu Guerra chamou a atenção para o seu método de trabalho de interesse na obra como labor comum e coletivo:

Os atores têm o hábito de voltar sua atenção somente para os papéis que lhes são atribuídos. (...) Trata-se de um erro. (...) É muito importante que eles sintam a produção como um todo, bem como toda a sua intenção. (...) Assim, o papel que lhes foi oferecido se tornara, por si mesmo, mais claro. (Stanislavsky, 1997, pp.115-116)

Este estudo profundo da peça que Guerra propõe aos seus atores levará ao conhecimento do que Stanislavsky denomina *intenção criadora de uma peça* (Stanislavsky, 1997, p. 115), que, neste caso, uma vez que trata um texto dramático a partir de uma adaptação de romance, já não é linear ao original de Saramago, mas tentou alcançar, o mais lealmente possível, coordenadas provenientes do romance *Claraboia*.

Segundo Stanislavsky, é indispensável que, nesta fase da criação, os elementos criativos e técnicos estejam presentes (encenadora, dramaturgista, cenógrafo, elenco, técnicos e produtores), pois é neste momento que se conhecem e consciencializam as *circunstâncias dadas* ao ator, das quais o resultado do seu trabalho é de certa forma, dependente de todos os outros elementos de criação. Começaram a desenhar-se as primeiras imagens na cabeça dos atores e da encenadora.

Depois de um trabalho de estudo do texto que durou cerca de duas semanas, elenco e encenadora começaram o trabalho de palco. A equipa técnica desenhou no chão do palco o espaço correspondente a cada um dos andares, cada um dos

apartamentos. E começou a ser pensada a primeira cena de grupo: O Acordar da *Claraboia*. Alguns objetos comuns ocupam o lugar do adereço cénico para cada ator procurar a sua ação: bancos de plástico são camas, o mesmo alguidar que é terrina de sopa é lavatório da casa de banho, as camas são ainda as tábuas do palco e o limite das casas é apenas o perímetro desenhado no chão.

Depois desta primeira fase, os atores são separados. A encenadora, na busca da diversidade, trabalha individualmente com cada uma das casas para evitar o contágio do ritmo e da intenção das personagens. Os atores deixaram de assistir à evolução dos colegas para viverem a sua própria história:

O que nós trabalhámos, os atores e eu, foi a diferenciação destas personagens. Trabalhámos para que elas não fossem iguais, nem sequer parecidas. Porque estas pessoas (as personagens) têm uma enorme identidade que as diferencia e enriquece. E que o José Manuel Costa Reis nos ajudou a compor.¹¹⁴

O dia de Maria do Céu Guerra é dividido em seis: rés-do-chão esquerdo de manhã, rés-do-chão direito na hora de almoço, 1º esquerdo e direito durante a tarde, e 2º esquerdo e direito ao fim do dia. Por vezes as cenas de algumas casas exigiam mais tempo e profundidade e estendiam-se mais tempo que o marcado, pelo que o apoio de Lucinda Loureiro na direção de atores, foi de grande relevância.

O trabalho de interpretação durou cerca de um mês, findo o qual parámos durante uma semana, para que a cenografia de José Costa Reis fosse instalada na sala 1 do Teatro Cinearte. Quando nos reunimos de novo, vimos o trabalho de cada um dos colegas já dentro do prédio de *Claraboia*. Os apartamentos ainda estavam vazios, mas os adereços escolhidos por José Costa Reis (assim como os figurinos) encontravam-se na plateia, à disposição dos atores para que cada um decorasse a sua casa.

Depois da solidão do trabalho individual, conhecíamos agora o trabalho dos colegas. Era surpreendente e admirável revê-los já nas personagens que conhecemos em texto, agora com corpo, voz, tiques, ritmos, particularidades encantadoras que colocavam Saramago na expressão de dezassete atores.

¹¹⁴Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. n)A Barraca, 12 de março de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra e José Costa Reis.

Alcançado o objetivo individual de cada casa, voltávamos ao início – as cenas de grupo tinham de ser retrabalhadas, e o grande desafio ainda não tinha sido alcançado: a simultaneidade que permite ao olho da claraboia, e ao público, espreitar todas as casas ao mesmo tempo. Era necessário coordenar o acordar de *Claraboia*, as refeições de *Claraboia*, o adormecer de *Claraboia*, e os diferentes horários dos inquilinos. Por exemplo, Adriana é a primeira a sair do prédio de manhã cedo para trabalhar, mas é também a esta hora que chega do trabalho, ou da noitada, Caetano, o linotipista, que trabalha em horário noturno e dorme de dia:

Pilar del Río: Este romance (*Claraboia*) com a corporeidade adquirida nesta peça, não é só o autor que respira, existem pessoas em cena e outras pessoas que não estão em cena que também trabalharam. E estão a respirar por um próprio romance e por próprio tema com uma dimensão e uma carnalidade...não se conta! É sentido! Penso que o que se passa aqui em *Claraboia*, é o momento mais forte em teatro e que dificilmente se vai encontrar, porque nós até podemos pensar que estão a representar a distinta situação, mas entra um mudo e depois outro fala e tudo se percebe, é a vida...¹¹⁵

Esta busca pela concretização da ideia de simultaneidade obrigou a alterações. Muitas vezes, é o texto que dá o momento do dia em que a cena se passa, e esta referência – que embora trate apenas o discurso da cena que ocupa a ação principal – obriga à manipulação de todas as ações secundárias, pois a sua verosimilhança é dependente da coerência da ação de todos os elementos performativos.

Foi fundamental, nesse momento, o trabalho de luminoplastia e de sonoplastia: o acordar era inserido pela luz nascente sobre o prédio, acompanhado não só pelo som do amolador de facas dado pela sonoplastia, mas também pelo som das marteladas do sapateiro, que representavam sempre o sinal de mais um dia de trabalho. O adormecer de *Claraboia* é sempre apontado pelo suave tom azul na luz geral que vai escurecendo até restarem apenas as luzes dos candeeiros dos quartos, que as personagens apagam (muitas vezes dormitam nas salas antes de se retirarem para os quartos, ou, no caso do quarto pertencer à cena, deitam-se de camisas de noite e apagam a luz para dormir); uma ação simultânea ao emprego da sonoplastia, com algumas notas de *Clair de Lune*,

¹¹⁵ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados c) A Barraca, 02 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e José Luís Peixoto (escritor e vencedor do Prémio Saramago).

de Claude Debussy. Esta simultaneidade da inventiva de Maria do Céu Guerra exigiu aos atores uma atenção e técnica tão essenciais quando o trabalho criativo.

3.3.1 Rés-do-chão Esquerdo¹¹⁶: Mariana, Silvestre e Abel

Na interpretação da personagem Mariana, a atriz Paula Bárcia considerou o conhecimento que tinha de uma época de pobreza a que assistiu na sua infância, em tempos salazaristas. Destas memórias, a atriz tentou extrair os sinais das dificuldades financeiras no comportamento humano, onde se incluem não só a consciência do racionamento necessário de bens de consumo diário, como a generosidade e altruísmo, que nas casas pequenas é tantas vezes maior, porque dela depende a sobrevivência do agregado. Inspirou a criação da sua personagem no ideal de amor de um velho casal; afinal teria de ser um amor muito grande para sustentar a abdicação da luta política de Silvestre, pois não foi uma abdicação imposta por Mariana, mas oferecida pelo marido.

A gorda Mariana, bem mais obesa no texto do que a atriz que a interpretava, exigiu um trabalho de peso e alguma dificuldade de locomoção dada pelo andar e movimento da atriz em cena, que foram apoiados pela utilização de uma fato de espuma que a atriz vestia antes do seu figurino, para alcançar a dimensão física da personagem proposta por Saramago:

A caracterização, quando acompanhada de uma verdadeira transposição, é uma grande coisa. E como o ator é chamado a criar uma imagem quando está em cena e não simplesmente a se pavonear perante o público, ela vem a ser uma necessidade para todos nós. Noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagens, devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se *encarnar* nos seus papéis. (Stanislavsky, 1998, p. 47)

A atriz optou por apostar na criação de uma personagem religiosa, benevolente, serena e analfabeta. Estas características são exploradas na sua interpretação em ações, muitas vezes silenciosas, onde estabelece rotinas para as suas orações, estranhamento à leitura quando perante um jornal, atenção à poupança de alimentos nas refeições, e o seu cuidado e afeto para com Silvestre, num trabalho de cumplicidade e amizade com o ator João Maria Pinto.

¹¹⁶No romance *Claraboia* estas personagens residem no no rés-do-chão direito.

Paula Bárcia: Eu organizei esta personagem, que é analfabeta, que tem uma fé, e isso foi uma coisa que eu pedi, quando me perguntaram o que é que nós queríamos para as nossas casinhas, pedi um altar. Porque sempre achei que uma mulher, que para mim veio de fora, não sei de onde, mas que veio de fora, teria uma aliança de casada (...) teria uma fé e o entendimento com o marido, seria exatamente esse, ou seja, o marido não teria essa fé, ela respeitava isso no marido e o marido respeitava isso nela. (...). Porque aquela oração matinal, ali solitária, acho que era uma coisa que a ajudava para ela aguentar o dia.¹¹⁷

João Maria Pinto foi o ator que deu vida ao sapateiro Silvestre de *Claraboia*, e considerou no seu processo criativo três «forças motivas interiores» (Stanislavsky, 1997, p. 94): as indicações da encenação, a influência do cenário envolvente, e a inspiração nos sapateiros que conheceu na sua infância, detentores da filosofia dos mais humildes e muitas vezes dos mais lúcidos.

João Maria Pinto:

Na minha rua tínhamos dois sapateiros. Fizeram sempre parte da minha infância. (...)

Era muito curioso, porque aprendi imenso com eles. E de facto tinham esta filosofia que se diz aqui no fim, quando o Silvestre diz: “Falou o sapateiro! Se alguém me ouvisse diria quem é este homem que sabe tanta coisa? É um doutor?” E esta coisa que está associada aos sapateiros em parte é verdade. Eles são sempre um bocado filósofos da vida. Pelo menos da vida popular. Curiosamente esses dois sapateiros, um deles, volta e meia ia preso. Porque passava o dia inteiro a vociferar contra o Salazar (...) E isto serviu para mim como, digamos, como uma baliza, como um apoio. Pelo menos psicológico para poder construir esta personagem, que com este décor em qualquer lado do mundo é bonito. Muito bonito.¹¹⁸

O testemunho do ator revela uma forte influência do cenário de *Claraboia* na sua interpretação, mas também uma criação original a partir da «imagem mental» das figuras dos sapateiros que conheceu.

Enquanto estivermos atuando criativamente, este filme [uma série ininterrupta de imagens] será projetado na tela de nossa visão interior, dando vida às circunstâncias entre as quais nos movemos. (...)

¹¹⁷ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. h)A Barraca, 06 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Rui Tavares (sociólogo, escritor e político).

¹¹⁸ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

Quanto a estas imagens interiores, (...) será correto afirmar que as sentimos dentro de nós? Possuímos a faculdade de ver coisas que na verdade não existem; para tanto, criamos uma imagem mental das mesmas.

Este fluxo interior de imagens (...) é de grande auxílio para o ator, uma vez que fixa sua atenção na vida interior de seu papel. (Stanislavsky, 1997, p. 106)

A «imagem interior» (que concedeu a raiz da criação da personagem Silvestre) parte da memória de homens que povoaram a sua infância, não necessariamente como heróis militantes, mas como homens capazes do discurso livre, quando a liberdade de expressão era crime. O seu conhecimento pessoal de tempos de ditadura e da Guerra Colonial¹¹⁹ (1961-1974) foi basilar para recriar a personagem de Silvestre, sapateiro, ex-combatente da Primeira Grande Guerra, cidadão ativo na luta contra o regime ditatorial.

O cenário envolvente foi outra forte influência na sua criação como ator, pois o ambiente realista permitiu a «concentração da atenção sensorial» (Stanislavsky, 1997, p. 19) nos sinais necessários para a sua personagem: os adereços da profissão, a pobreza do lar, os livros que guardava, o tabaco de onça, o jogo de damas; todos estes objetos permitiram a uma «vida imaginária» (Stanislavsky, 1997, p. 19) que foi essencial para consolidar a interpretação das ações do sapateiro. Estas ações, embora de cariz realista, revelavam a técnica de um ator experiente que delineava os sinais da profissão; o uso dos artefactos da época, mas sem cair num naturalismo prejudicial à expressão da personagem e ao próprio espetáculo:

[As ações] devem ser claras como as notas de um instrumento (...), de outra forma, a marcação dos movimentos de um papel será confusa e estará sujeita, tanto interior quanto exteriormente, a ser indefinida e desprovida de arte. Quanto mais delicado o sentimento, tanto mais precisão, clareza e qualidade plástica são exigidas para a sua expressão física. O desenvolvimento claro e definido da continuidade bem como o acabamento, são símbolos tanto de uma técnica apurada quanto de um verdadeiro talento. (...) Todos os momentos da

¹¹⁹ O ator João Maria Pinto combateu na Guerra Colonial em Moçambique, onde fazia parte do grupo recreativo de Moçambique *Os Metralhas*, um grupo itinerante musical e de variedades que animava os soldados e as autoridades coloniais. *O Cancioneiro do Niassa* foi o resultado de um conjunto de músicas portuguesas, com letras da autoria dos soldados combatentes, e musicadas com fados e outras músicas tradicionais. Estes soldados artistas utilizavam este meio para se exprimirem perante o seu público (que incluía os seus superiores hierárquicos), muitas vezes com músicas de intervenção que marcavam o seu pensamento. Em entrevista a RTP, João Maria Pinto afirma: «...só contava uma coisa, estar vivo, quero continuar a viver e nunca pensar que viria a morrer no dia seguinte». Cf. *Guerra Colonial 1961-1974 – Vídeos e documentários*. RTP. (1999)

atuação de um artista talentoso devem ser clara e plenamente sentidos.
(Stanislavsky, 1997, pp. 47-48)

Abel Nogueira, o hóspede discreto e isolado com algumas semelhanças a Emílio – mais observador que atuante no campo das relações humanas –, veio à cena, interpretado por Ruben Garcia, como um misterioso galã de cinema dos anos 50. Na construção da personagem, o ator inspirou-se no seu conhecimento sobre Fernando Pessoa¹²⁰, e numa linha onde se identificam sinais de Artaud, pela sua movimentação em cena, que, por vezes, rompia com a discursividade logicamente expectável:

No trabalho proposto por Artaud, os gestos são deslocados dos sentidos das palavras, buscando-se os gestos-signos inspirados no teatro oriental. O palco torna-se um local onde se está em perigo e o verdadeiro teatro se serve de vida e movimento. (Monsalú, 2014, p. 26)

O foco da ação desta casa é discursivo, isto é, a própria trama desenrola-se em torno dos diálogos entre os dois amigos, Silvestre e Abel. As ações são realizadas pelos atores ao longo do seu discurso; o diálogo não é estático, mas a evolução dramática da ação caminha para o sentimento de amizade como o *superobjetivo* desta casa, e não para um acontecimento propriamente dito.

Segundo o pensamento stanislavskiano, o «superobjetivo» de uma peça é o fim último de um texto dramático ou de uma partitura cénica¹²¹, para o qual os atores devem concentrar a sua linha de trabalho. Ele é a motivação para elaboração de um espetáculo, o que pretende o artista dizer ou expor com a sua obra:

Empregamos o termo superobjetivo para caracterizar a ideia básica, o cerne que deu origem ao impulso de escrever uma peça. (...) Numa peça, todo o fluxo dos objetivos individuais e menores, todos os pensamentos criativos, sentimentos e ações do ator, devem convergir para a realização deste superobjetivo. (...) Os estímulos mais poderosos à criatividade subconsciente (...) são a linha de ação continua e o superobjetivo: (...) eles são os fatores primordiais da arte. (Stanislavsky, 1997, pp. 176-177).

¹²⁰ Sobre as semelhanças entre a personagem Abel Nogueira e Fernando Pessoa, ver 1.2.1 Ré-
chão-direito: o amor lúcido.

¹²¹ Distinguimos texto dramático de partitura cénica, visto que esta última corresponde ao trabalho do encenador com os atores, na elaboração da estrutura imagética e cinética que, no caso de Stanislavsky – por se tratar de um defensor do teatro cujo foco originário é o texto –, é concebida como partitura cénica que recria no palco a obra escrita do dramaturgo.

Assim, na interpretação deste apartamento foi fundamental a interpretação do texto, aproximando-se de um ambiente tchekhoviano da banalidade do quotidiano onde o subtexto e as pausas foram fundamentais, mas principalmente o ritmo: «o ritmo é inerente ao ator e se manifesta quando ele está em cena, quer nas suas ações, quer imóvel; quando fala ou quando esta calado.» (Stanislavsky, 1998, p. 253)

A beleza do discurso narrativo de Saramago teve um propósito literário e, quando adaptado para teatro, pode correr o risco de causar monotonia junto do público; para evitar este sentimento, a encenadora concedeu especial atenção ao ritmo dos diálogos dos atores:

As palavras ditas com ressonância e arrebatamento provocam uma impressão mais profunda. Na fala, como na música, há uma grande diferença entre uma frase pronunciada em semibreves, semínimas ou semicolcheias, ou, ainda, quando se lança mão de terças e quintas. (...) No primeiro caso, o efeito é calma; no segundo, de nervosismo e agitação. (...) Existe uma interdependência, interação e vínculo indissolúveis entre o tempo-ritmo e o sentimento, e, inversamente, entre o sentimento e o tempo-ritmo. (...) O tempo-ritmo adequadamente determinado para uma peça ou papel pode, por si mesmo e intuitivamente (automaticamente, em algumas ocasiões), tomar conta dos sentimentos de um ator, e nele estimular uma sensação verdadeira de estar vivendo o seu papel.

O efeito diretamente exercido sobre nossa mente deve-se às palavras, ao texto e às ideias expostas, que nos levam a uma reflexão sobre eles. Nossa vontade é diretamente afetada pelo superobjetivo, por outros objetivos e por uma linha ininterrupta de ação. Nossos sentimentos são diretamente influenciados pelo tempo-ritmo. (Stanislavsky, 1997, pp. 183-185)

3.3.2 Rés-do-chão Direito¹²²: Carmen, Emílio e Henriquinho

Na interpretação da personagem Carmen, comecei, antes dos primeiros ensaios por ler o livro, várias vezes.

O primeiro passo para a busca da personagem foi a procura de tensão. Carmen vive de tensão, quase como se a sua extrema ansiedade lhe bombeasse o sangue. Então, nas primeiras leituras, procurava já o que havia de semelhante em mim, naquele universo familiar desfeito.

¹²² No romance *Claraboia* estas personagens residem no no rés-do-chão esquerdo.

Considere, por exemplo, o amor. (...)

[Para] a maioria dos atores, (...) qualquer paixão humana – amor, ciúmes, ódio, etc. – é uma emoção poderosa e generalizada. Isso não corresponde à verdade.

Toda paixão é um complexo de coisas experimentadas emocionalmente, o somatório de uma grande variedade de sentimentos, experiências e estados interiores. Todos esses componentes não são apenas numerosos e variados, mas também contraditórios. É comum encontrarmos, no amor, ódio e desdém, admiração, indiferença, êxtase, prostração, constrangimento e desfaçatez.

Para dar conta de tudo isso, um ator deve conhecer a natureza dos sentimentos, sua lógica e continuidade. (Stanislavsky, 1997, pp. 70-71)

Guardei este rascunho emocional para aplicar nas leituras do texto dramático, e começaram os primeiros ensaios. Reparei, logo na primeira leitura, que sentia necessidade de abanar freneticamente o meu pé, de esfregar a cabeça, de estar irrequieta, de não ter paciência. E estas ações físicas que sentia necessidade de realizar, embora simples e em estado bruto, eram já uma exteriorização das emoções que tinha alcançado com a leitura constante do texto e procura da verdade interior da personagem.

Depois destas primeiras ferramentas de trabalho – emoção e ação –, surge uma dificuldade técnica: Carmen é galega, e Saramago escreveu algumas palavras em castelhano nos seus diálogos; a sua «língua-de-trapos» (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 36) é perceptível quando lida no romance, mas numa representação teatral pode não só não ser compreensível, como também cair no perigo de levar a personagem a perder a verosimilhança. Neste sentido, comecei um trabalho de exercícios de dicção¹²³ castelhana, não só das palavras escolhidas por Saramago, mas acrescentando mais palavras do que as propostas pelo autor – para ganhar familiaridade com o texto e naturalidade com a língua que supunha ser a de Carmen. Se o ser humano pensa na língua que conhece e que está habituado a utilizar, a minha busca seria trabalhar o texto de tal forma que o discurso espanhol me fosse fluído e isto só é possível quando o pensamento (que é antecessor da fala) é fluído.

Em ensaios, sucedeu-me que, no meu trabalho de tradução, ocorreu um maior número de palavras do que o proposto por Saramago para castelhano, e aí Maria do Céu Guerra chamou a atenção para a diferença entre o castelhano e o galego, na língua e na cultura, e alertou-me para o erro cometido pela ansiedade. Convidou dois amigos da

¹²³ Exercícios de pesquisa do texto pronunciado, audição e repetição exaustiva.

companhia, de naturalidade galega, Manolo Bello e Alfonso Mateu,¹²⁴ para me ensinarem o seu dialeto natal. Pacientemente apontaram cada modo de pronúncia – como por exemplo importância do som «ch» no término das palavras com s, o som de «b» na leitura de palavras com v, de «x» nas palavras com j, entre outros, assim como a alteração de algumas expressões. A partir dali, o trabalho de texto e corpo puderam crescer no palco, sem o papel na mão.

A ideia que construí da personagem nas leituras do romance foi fundamental para lidar com a sua adaptação para teatro. No romance, Saramago tem o tempo do texto narrativo para contar a história deste casal com o pormenor e extensão que a narrativa propicia. No tempo fugaz e intenso do teatro, não temos essa oportunidade. Os cortes da dramaturgia, por um lado, tornaram a personagem mais polémica, e talvez mais interessante do ponto de vista teatral; por outro lado, as características de Carmen acentuadas na dramaturgia aproximaram-na de uma vilã. Por exemplo, o romance explica o motivo do casamento entre Carmen e Emílio, enquanto o espetáculo anula esta informação. É também claro no romance que Carmen relembra o seu antigo namorado galego como um paraíso perdido – pela frustração e infelicidade do seu casamento falhado –, mas na adaptação teatral a figura de Manolo¹²⁵ tem uma função de mero interesse material, sendo lembrado como o homem rico que lhe poderia ter dado uma vida desafogada. Ainda no romance, Carmen é invadida pelo pensamento de deixar definitivamente Emílio, quando conhece a notícia de que Paulino Morais deixara definitivamente Lúcia, tomando-o como exemplo de mudança, embora guarde só para si esta hipótese, no silêncio dos seus pensamentos. Na adaptação teatral, Carmen comenta a ideia de não voltar para casa com o seu filho de seis anos, sugerindo ainda que a ideia foi da criança. Também a última cena da personagem é adaptada; no romance, ela fica mais ambígua e menos lesiva para a leitura crítica que fazemos das razões de Carmen, visto que este momento se passa na estação de comboios onde o assombro de Carmen pela possibilidade de não mais regressar a faz mergulhar num pesado silêncio (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 363). Já na adaptação dramática, o momento é retratado de forma bem mais abrupta, pois passa-se à porta do prédio, onde Carmen arranca o filho dos braços do pai.

¹²⁴ Manolo Bello (produtor de televisão) e Alfonso Mateu (matemático) são dois amigos da Companhia de Teatro A Barraca de naturalidade galega. Cf. *O galego na diáspora é solidário, na Galiza é um malandro*. Diário de Notícias (2017)

¹²⁵ Primo Manolo é uma figura literária de *Claraboia* que não integra o espetáculo como personagem representada, sendo apenas mencionada pelas lembranças de Carmen.

Para conseguir alcançar a proposta dramatúrgica, sem perder a influência saramaguiana, apostei na possibilidade de doença psiquiátrica de Carmen. O seu comportamento só seria verosímil do ponto de vista aristotélico se esta mulher se encontrasse num tal estado de ansiedade patológica que descontrola o seu comportamento. Repare-se que ela pensa compulsivamente que o marido a trai; tem ciúmes do filho com o marido, o que a leva a ter atitudes violentas para com a criança, para depois chorar arrependida pelo mal que causou. A personagem manifesta momentos de crises de ansiedade. No entanto, no livro, pelo narrador, o leitor compreende que este é o resultado da relação doentia em que ambos vivem¹²⁶, sendo que o texto dramático não revela esta informação, pois ela pertencia à narrativa de Saramago e não a diálogos já elaborados pelo autor, aos quais a dramaturgia deu prioridade.

A minha opção passou, por um lado, por propor à encenação a utilização das cenas secundárias para realização de ações determinadas pelo livro, como por exemplo a brutalidade com que tratava o filho e a religiosidade com que cuidava da criança, quando esta estava doente: as cartas que escrevia à sua mãe; a hesitação antes da decisão de escrever a Manolo; o seu empenho por fazer *naperons* de renda, etc. Já por outro lado, procurei aproveitar cada cena principal do rés-do-chão direito para dar a ver o máximo de características indicadas por Saramago.

Isto é, embora fosse possível representar a personagem sem as características saramaguianas que conheci anteriormente à proposta dramática, acredito que o investimento na construção da personagem seria vago, ao abdicar das informações omitidas pela versão dramatúrgica, que continham bastante riqueza no que diz respeito ao caráter da personagem. Esta opção não significa que se considere uma via de sentido único o estudo do romance para a criação da personagem; no entanto, foi este o meu caminho, ao propor um encontro entre as características do texto narrativo e do texto dramático.

As indicações de Céu Guerra foram sempre no sentido da busca da tensão interior e da utilização da técnica do ator na sua exteriorização expressiva. Esta exteriorização expressiva deveria estar nos meus movimentos, na utilização dos objetos

¹²⁶ Ver ponto 1.2.2 Rés-do-chão esquerdo: *O amor conjugal*.

do lar, no tratamento do filho, no varrer furioso enquanto discutia com o marido – chegava mesmo a enxotar o marido de casa com a vassoura –, o desleixo na aparência física, apresentando-me sempre de chinelos, roupão e cabelo desarranjado.

Consolidadas as indicações da encenadora com as características da personagem no romance, voltei ao trabalho de lapidação da emoção interior: a conceção psicológica da personagem foi a base para procurar o estado de alma de Carmen na cena.

A energia, aquecida pela emoção, carregada de vontade, dirigida pelo intelecto, move-se com orgulho e confiança, como um embaixador numa missão importante. Manifesta-se na ação consciente, cheia de sentimento, conteúdo e propósito, que não pode ser executada de modo desleixado e mecânico mas deve ser preenchida de acordo com os seus impulsos espirituais. (Stanislavsky, 1998, p. 67)

A sua tensão interior que no romance se exprimia por um chinelar frenético, na cena não seria uma boa opção do ponto de vista estético, pois o ruído provocado causaria alguma estranheza e poderia por vezes romper a cena principal do espetáculo (quando Carmen estava em cena em ação secundária). Assim, a encenadora optou por alterar este chinelar pela sugestão de um andar muito rápido de passos curtos, mas muito pesado, e esta direção de Céu Guerra modelou imediatamente o corpo da personagem, a própria cara foi se modificando; de tal forma que a expressão facial da zangada Carmen já era uma máscara cénica, descendo-me ela naturalmente com texto - mesmo quando calada odiava o marido, nos seus pensamentos tristes de galega emigrada por força do casamento.

É muito agradável pensar que cada partícula de criatividade está repleta de (...) exaltação e complexidades. Na verdade, achamos que até mesmo o menor dos movimentos ligados à sensação, bem como o mais trivial dos recursos técnicos, podem adquirir, em cena, um profundo significado. (...) Quando se atinge esse ponto, toda a nossa constituição física e espiritual funcionará normalmente, da mesma forma como acontece na vida real. (...) Quero que vocês sintam logo de início, ainda que por breves períodos, esta magnífica sensação que toma conta dos atores quando suas faculdades criadoras estão funcionando verdadeira e inconscientemente. Além do mais, trata-se de algo que vocês devem aprender através de suas próprias emoções, e não de forma teórica. Aprenderão a amar este estado de espírito, o que os levará a um esforço contínuo para alcançá-lo. (Stanislavsky, 1997, pp. 173-174)

A personagem Emílio, interpretada por Adérito Lopes, é em Saramago fisicamente mais frágil que a personagem de Carmen ¹²⁷, mas na sua apresentação teatral, Céu Guerra optou um ator fisicamente atraente para apostar no abismo solitário entre o casal, desafiando o ator a encontrar as características da personagem saramaguiana na sua interpretação interior, e não na sua exposição.

Emílio é contido em oposição à explosiva Carmen. A dificuldade da representação de uma personagem que se caracteriza pelo silêncio (à semelhança da personagem Justina, que trataremos adiante) pode ser uma armadilha para um medíocre naturalismo. De facto, não raras vezes observamos na cena atores que desempenham personagens contidas e que, não sabendo lidar com a necessidade de comunicação que o teatro por si só impõe, revelam uma tendência para a utilização de buchas teatrais e onomatopeias naturalistas, que ocupam o espaço que deveria pertencer ao silêncio, e por isso também os seus gestos e expressões faciais são quase sempre desproporcionais, tentando ilustrar um texto que não existe.

O desafio de uma personagem de grande relevância na trama, mas sem muito texto verbal, consiste em compreender o texto da ação interior da personagem, onde o ator se observa cuidadosamente (Stanislavsky, 1998, p. 139) ou o que Stanislavsky explica como o subtexto da personagem:

É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com «se mágicos», com circunstâncias dadas, com toda a sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça. (Stanislavsky, 1998, p. 131)

O subtexto é fundamental na representação stanislavskiana em qualquer personagem. Mas no caso específico da construção de Emílio é o único método possível para alcançar a densidade da *persona*, pois ela insere-se numa encenação realista. O ator, partindo da emoção de um homem profundamente infeliz, racionaliza a carga dramática da personagem com cada ação meticulosamente pensada e cada palavra cheia,

¹²⁷ Idem.

pois é o subtexto que preenche a sua abordagem, tanto na palavra como na ausência dela.

Deste modo, a distância solitária que caracteriza Emílio é refletida no seu silêncio e está presente no seu olhar, na sua postura cabisbaixa de homem isolado, na compulsão com que fuma, no gesto subtil com que acaricia o seu chapéu (o seu único companheiro), nas lágrimas caladas que desabafa com o filho (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 111-112):

Quanto maiores a contenção e o controle exercidos pelo ator neste processo criador, mais clara será a forma e o desenho do seu papel e mais poderoso o seu efeito sobre o público. (...) «a arte começa com o mais leve dos toques».
- E nós podemos aplicar à nossa arte as mesmas palavras desse pintor famoso. Precisamos apenas de um toque levíssimo ou dois, para dar vida a um papel, para alcançar a sua forma acabada. Sem estes ínfimos toques ele não terá o brilho de um acabamento perfeito. (Stanislavsky, 1998, p. 93-94)

Henrique foi interpretado por duas crianças, ligeiramente mais velhas que a personagem, Guilherme Lopes e Henrique Abrantes. Os meninos que dividiam o papel apresentavam crianças diferentes, mas ambas inseridas no que podia ser o pequeno Henrique de José Saramago.

O primeiro ensaio das duas crianças foi bastante mais tardio que o grupo de adultos. Céu Guerra protegeu os pequenos atores dos temas e situações que poderiam ser um enfado e motivo de desinteresse, como seria para os pequenos um ensaio de leitura com todas as problemáticas adultas que inclui.

Assim, foi em conjunto que ambos tiveram contacto com o espaço cénico pela primeira vez, e iam alternando entre um e outro na experimentação da cena. Nos ensaios seguintes, já foram separados para evitar manipulações, imitações ou inseguranças, tentando extrair o mais genuíno de cada um.

A personagem Henrique tem mais relevância no romance do que na cena, pois na obra literária funciona como o centro do conflito de Emílio e Carmen; no espetáculo, Henriquinho não foi alvo do mesmo protagonismo, pois a encenação focou o conflito nos jogos psicológicos das personagens adultas na cena.

3.3.3 1º Esquerdo: Justina e Caetano

Justina caracteriza-se como uma figura calada, fisicamente débil, padecente do luto de sua filha. Paula Sousa, a atriz que interpretou Justina na estruturação da sua personagem, trouxe à cena uma mulher que nasceu de memórias da sua avó que também viveu o luto de um filho.

Paula Sousa (Justina de *Claraboia*, 1º esquerdo): A Justina... quando li o livro apaixonei-me logo por esta personagem. E inspirei-me muito na minha avó. Lembro-me da minha avó sempre muito nostálgica, sempre parada, não sabíamos o que é que ela estava a pensar, sempre muito triste. Portanto, trouxe-a um bocadinho para aqui. (...)

Maria do Céu Guerra: Deixa-me só dizer uma coisa! Paula (Sousa) eu acho que tu tiveste uma oportunidade de ter uma experiência muito bonita, que poucos atores têm essa possibilidade. Fizeste uma peça em que entras em três ou quatro cenas apenas, que nós vimos logo desde o princípio. E pela própria lógica da encenação e pela força da tua interpretação, tu estás em cena quase a peça toda, calada, e a transitar com a tua dor de um lado para o outro, e com a fotografia da menina. E conseguiste exprimir-te, talvez até mais, no silêncio. Os atores não costumam ser assim, os atores exprimem-se pela palavra. O que é que tens a dizer sobre isso?

Paula Sousa (Justina de *Claraboia*, 1º esquerdo): Aquilo que eu sinto, é que criei um estado, nostálgico. E depois as cenas são pequenas, mas têm muita coisa. Têm pontos muito altos. Numa, começo a rir à gargalhada e acabo completamente em baixo. Foi pôr-me à prova também! Foi mais pôr-me à prova num trabalho que ainda não tinha feito...¹²⁸

O método de criação de Paula Sousa estabelece alguns pontos de contacto com o processo criativo de João Maria Pinto, dado que a atriz organizou a sua personagem com base na imagem mental de alguém que lhe foi próximo.

Considerando a construção da personagem stanislavskiana, devemos distinguir aqui dois tipos de memória: a imagem mental - alguém que conhecemos e que é usada como uma imagem que fixamos para alcançar determinadas características na *persona* dramática; e as memórias afetivas – lembranças de sentimentos que, noutras situações, vivenciamos.

¹²⁸ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

As fontes mais profundas do subconsciente de um ator só se revelarão espontaneamente, trazendo consigo os sentimentos, (...) quando ele sentir que, em cena, sua vida interior e exterior estiverem fluindo natural e regularmente. (...) O processo criativo de viver e experimentar um papel é um processo *orgânico*, fundamentado nas leis físicas e espirituais que regem a natureza humana. (Stanislavsky, 1997, pp. 58-59)

Ou seja, as memórias afetivas enquanto resultado das experiências do indivíduo são ferramentas pessoais, onde o ator procura determinado sentimento em estado bruto, para depois o lapidar através da sua racionalização dentro das «circunstâncias dadas» da peça (como explicamos anteriormente sobre a personagem Carmen).

Assim como sua memória visual é capaz de reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, lugar ou pessoa esquecidos, sua memória das emoções também pode evocar sentimentos já experimentados. (...) O tempo é um extraordinário filtro para os nossos sentimentos evocados – além disto, (...) ele não só purifica, mas também transforma em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas. (Stanislavsky, 1997, pp. 131-132)

Esta metodologia é uma nova formulação da proposta do iluminista Diderot, quando defendia que um ator pode relembrar um sentimento que experienciou, mas sempre à luz do tempo que o afasta do acontecimento:

No momento em que acabamos de perder um amigo ou a nossa amada é que nos dá para fazer um poema sobre a sua morte? Não. Desgraçado será aquele que estiver nessa altura em condições de aproveitar o seu talento! Quando a grande dor tiver passado, quando a extrema sensibilidade já estiver adormecida, quando já estivermos longe da catástrofe é que a alma fica apaziguada, nos lembramos da felicidade eclipsada, somos capazes de avaliar a perda que sofremos, a memória se junta à imaginação, uma para traçar, a outra para exagerar a suavidade de um tempo que passou; tenhamos, pois, domínio sobre nós próprios e falemos bem. (Diderot, *Paradoxo sobre o Actor*, 1993)

Quando um ator recorre a um tipo de memória, seja sensorial¹²⁹, emocional ou visual, isto não significa que uma ferramenta exclua a outra, pois neste tipo de trabalho de construção de uma personagem stanislavskiana, as memórias que dispomos são material de trabalho rico e devem ser consolidadas na busca da verdade cénica. A atriz Paula Sousa utilizou a imagem exterior/visual do que conheceu da sua avó, mas ao vestir Justina no seu corpo, agregou o que conhecia de dor, de silêncio, de luto –

¹²⁹ A memória sensorial liga-se diretamente à memória afetiva, pela natural relação entre os cinco sentidos humanos e as suas emoções. (Stanislavsky, 1997, pp. 132-133)

relembro que o sentimento de luto não se extingue na morte física, já que ele pode abranger tudo do que em vida de alguma forma nos desaparece.

Este tipo de trabalho de representação teatral do silêncio e da infelicidade, à semelhança do que era pedido à personagem Emílio, só é possível com uma enorme sensibilidade e técnica, que alie o comedimento do discurso e do gesto à tensão interior. Ainda à semelhança do casal do rés-do-chão direito, também Justina e Caetano se constroem na sua mútua oposição: a leveza fantasmagórica de Justina e a sua solidão opõe-se ao peso da brutalidade sensual e egoísta do marido.

Sérgio Moras interpretou Caetano, seguindo as sugestões do texto dramático e direções de Maria do Céu Guerra. Na sua aparência física, a diretora optou por indicar ao ator o recurso a uma barriga falsa que lhe deforma o corpo, para que, em lugar de atração física, a sua imagem causasse maior repugnância sexual, essencial para o grotesco da personagem descrita por Saramago¹³⁰.

(...) [t]inha um ar de vilão de filme de *gangsters*, esquecido pelo argumentista num quarto interior de casa sombria. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 101)

O seu abdómen redondo esticava para a frente o casaco largo e dava-lhe o ar de um daqueles bonecos que o Rafael Bordalo criou. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 176)

Mas a grande máscara partiu do trabalho de interpretação do ator, que, seguindo as diretivas de Maria do Céu Guerra, pesquisou no seu subconsciente o mais tenebroso do ser humano, procurando em si sinais de depravação, brutalidade e misoginia, e levando estes pequenos e forçados achados ao grau mais alto e expressivo do comportamento doentio.

Mas será a formulação simbólica, a transposição imaginária das próprias e, portanto, das potencialidades humanas, que são de todos nós, como seres humanos, e de que todos nós podemos participar. No fundo, o grande ator não tem modelo; o texto da peça não o fornece. A “pessoa” que coloca diante de nós e cujo destino podemos viver intensamente graças à identificação, mas que, ao mesmo tempo, podemos contemplar à distância estética, pelo facto de a identificação ser apenas simbólica – essa “pessoa” o grande ator não a encontrou em parte nenhuma, a não ser dentro de si próprio. (Rosenfeld, 1993, p. 34)

¹³⁰ Ver ponto 1.2.3 1º Esquerdo – A ausência do amor.

Estas características inatas à humanidade (Teixeira, 2016, p. 13) foram minuciosamente escolhidas por Sérgio Moras, que as levou à potência que Maria do Céu Guerra idealizou, criando um homem de olhar animalesco e predatório para qualquer personagem feminina que se cruzasse no seu caminho: no pesar do seu andar, no brutal da sua forma de tocar, de comer, de amar. Seguindo a atriz e psicóloga Carla Andrino:

De acordo com o modelo geral emoção ocorre quando um *input*, externo ou interno, é processado, desencadeando um “programa emocional” (e.g., tristeza). Uma vez activado, gera tendências de resposta (impulsos comportamentais, mudanças fisiológicas ou sentimentos subjetivos), que preparam o organismo para responder, adequadamente, ao meio ambiente. Dessas tendências pode resultar, ou não, um comportamento manifesto. (Teixeira, 2016, p. 24)

O trabalho do ator de metodologia stanislavskiana¹³¹ aproxima-o de um adaptador emocional, pois ele trabalha diariamente com o que é a sua vida privada. O que naturalmente provoca determinado comportamento num ser humano, no caso do trabalho do ator, é provocado e estimulado para atingir o «programa emocional» da personagem.

Saramago não nos mostra os motivos do casamento infeliz, nem tão pouco os motivos do próprio casamento (ao contrário do que faz com o casal do rés-do-chão direito); neste sentido, os atores não teriam informação literária para adicionar à versão dramática. O facto é que, se para todas as outras personagens conhecemos vagamente os dados da sua história de vida que os levaram até ao conflito presente, já de Caetano e Justina o próprio narrador confessa não compreender o motivo do casamento entre ambos. Os atores tiveram de imaginar as motivações da relação de desprezo que as personagens viviam. Como relembra o escritor Bruno Vieira do Amaral, há uma empatia entre a personagem e o autor, uma empatia obrigatória entre escritor/criador e ator/personagem:

¹³¹ Considere-se relevante distinguir um aspeto do chamado Sistema de Stanislavsky, relativamente ao Método do Ator proposto por Lee Strasberg, fundador do Actor's Studio (Nova Iorque). Lee Strasberg baseou-se no modelo proposto por Stanislavsky, mas enquanto o Sistema de Stanislavsky privilegiava a construção de cada personagem pelo ator por via da interação dialética com o grupo de atores em que se inseria, já o método strasberguiano pressupõe um trabalho individual com a idiossincrasia pessoal do ator, aprofundando os fantasmas da sua psique, muito apoiado pela psicanálise freudiana, e por isso Colin Counsell designa, ironicamente, o Método de Strasberg por *iconografia da neurose*. (Aslan, 1994, p. 264)

Aquele homem (Caetano) que maltrata a mulher, despreza a mulher, viola, quer dizer, o Saramago teve que passar tempo com ele. Isso é que diferencia o escritor, é que há uma empatia apesar de ser uma personagem detestável, tem que haver essa compaixão funda, que é – eu vou mostrar, eu vou mostrar esta personagem. E para eu poder mostrá-la eu tenho que a compreender, eu tenho que perceber como é que ela funciona, se não, eu não consigo mostrá-la, não consigo dizer o que ela é, não consigo torná-la vivida para quem a lê.¹³²

Para o ator, esta empatia é obrigatória para a consolidação de uma *persona* consistente e verosímil, obrigando-o a um trabalho psicológico que pode ser perigoso do ponto de vista da psique; um trabalho solitário de procura dos seus demónios interiores, das suas ideias mais sombrias, um jogo psicológico entre ator e personagem que exige maturidade e técnica.

O processo criativo, do ponto de vista da literatura e da psicologia, tem vindo a relacionar muitas e pertinentes vezes a temática da genialidade e loucura, de que são exemplo da estreita e perigosa linha entre a imaginação e a demência. Ainda seguindo Carla Andrino:

O estudo de Thomson, Keehn, e Gumpel (2009) foi realizado com 130 artistas, divididos em dois grupos: intérpretes (e.g., actores, directores) e criadores do processo (e.g., escritores, compositores). Não se registaram diferenças entre grupos nos eventos traumáticos e na propensão para a fantasia. Os actores apresentaram níveis mais elevados de dissociação, imaginação/absorção, despersonalização/desrealização e de absorção/mutabilidade, do que os artistas “livres” (...)

As investigações com actores indicam que as histórias de trauma e conflito não são mais numerosas nestes do que nos grupos de controlo (Ayers, Beaton, & Hunt, 1999; Thomson & Jaque, 2011). Contudo, as ligações emocionais com uma personagem podem causar uma resposta ao trauma, uma vez que uma maior atenção ao trauma passado e à perda pode, até, aumentar os sintomas de *stress* pós-traumático. (Teixeira, 2016, pp. 63-64)

O ator Sérgio Moras fez um trabalho em que a sua criação livre estava radicada nas informações literárias acerca da personagem. Assim sendo, o seu procedimento,

¹³² Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. g)A Barraca, 30 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Bruno Vieira Amaral (escritor e vencedor do prémio Saramago).

mesmo que pareça estar próximo de uma linha grotowskiana de trabalho, pela exploração do subconsciente, afasta-se dela no que toca aos objetivos de realização performativa, em virtude do teatro de Grotowski estar centrado no ator e não já no texto dramático, como é o caso da presente criação que analisamos.

Grotowski proclama a recusa da ótica literária, em benefício da ótica teatral. O teatro começa onde a literatura não é mais suficiente, quando um condensado de experiências humanas se mescla com mitos ainda atuais; quando o ator consegue ultrapassar os sentidos e os transforma por meio do material corporal. Em Grotowski, é o ator que constitui no espetáculo a matéria e a forma, a estrutura e o conteúdo, o alfa e o ômega da expressividade. Ele não pode ser chamado de intérprete, pois não há conteúdo do espetáculo sem a sua presença guiada: seu corpo, sua voz e sua psique.

Trata-se da expressividade física levada aos limites extremos, reconhecendo a união daquilo que é espiritual e corpóreo. Aos extratos da espontaneidade, profundamente escondidos, ele chama de processo de autopenetração do ator, que deve assumir frequentemente o carácter do excesso, que não se refere aos sentimentos comuns ou aos comportamentos cotidianos. Esse processo de desnudamento espiritual culmina num ato excepcional, intensificado e no limite. (Monsalú, 2014, p. 31)

Grotowski, ao centrar a cena na auto-descoberta do ator e não na interpretação cénica de um guião dramaturgico, condena no drama a visão literária em prol da teatral. Defende, por isso, que o teatro ultrapassa a literatura, pois, no seu prisma, os recursos de um livro são finitos, e o teatro não é uma tradução da literatura para o palco, mas uma criação – uma linguagem independente, que não é um complemento de outras. Também a importância do trabalho de ator é, por isso, exponenciada e o ator é entendido como o criador da cena por excelência, pela expressão da sua liberdade de criação que une corpo e mente.

Sobre este apartamento de *Claraboia*, deve ser salientada uma das cenas mais vibrantes do espetáculo, que quase sempre causou reações espontâneas no público: a cena em que Caetano viola Justina, que levou a uma dicotomia entre um silêncio petrificante, que por vezes se seguia de risos tímidos, ou mesmo, às vezes, gargalhadas nervosas. Atentemos na observação do ator Sérgio Moras sobre este facto:

[o] riso das pessoas, é um riso nervoso que as distancia da cena. A cena é tão violenta que as pessoas, a defesa que têm é rirem-se. – Eu quero-me rir disto, eu não quero acreditar que isto se está a passar à minha frente.

É uma distanciação que as pessoas fazem da cena. Uma cena que é naturalmente dramática, dura, tensa, densa. E acho que isso causa uma impressão... Nós

tivemos vários tipos de reação. Nós tivemos do silêncio absoluto às gargalhadas.¹³³

Na adaptação desta família para teatro, optou-se por colocar apenas três cenas principais, pelo facto de a personagem Caetano estar quase sempre ausente e a personagem Justina ser uma mulher de luto e silêncio, vivendo mais de descrições narrativas do que de diálogo de cariz teatral. A adaptação teatral teve de concentrar muitas das informações desta casa em didascálias interpretadas em cenas secundárias, que, embora ganhem o centro da ação do espetáculo como cena principal apenas por três vezes, mantém a personagem Justina quase sempre em cena, silenciosamente velando e chorando a fotografia da sua filha.

3.3.4 Lídia, Mãe de Lídia e Paulino Morais

Rita Lello (Lídia de *Claraboia*, 1º direito): Pronto, o trabalho, a construção disto tudo, para além daquilo que é óbvio, que é a leitura... Comecei por ler a peça, antes de ler o romance. Achei que era mais interessante ler a adaptação e só depois chegar ao romance. Foi assim que fiz.

Depois foi perceber que tipo de encenação que a *Céuzinha* queria. Como é que seria o cenário. A questão de estar tudo em cena ao mesmo tempo. As simultaneidades, etc., etc., etc. E depois foi começar o trabalho.¹³⁴

Rita Lello optou no seu trabalho de construção da personagem pela leitura da peça de teatro, e só depois pelo aprofundamento da personagem nos dados do romance. Enquanto atriz e encenadora que também o é, Rita Lello tentou conceber visceralmente as opções de Maria do Céu Guerra na tarefa integral da dramatização de *Claraboia*, para criar uma interpretação que fosse ao encontro da estética da encenação.

Foi na questão da simultaneidade que a atriz tentou estabelecer a conduta da representação silenciosa da personagem, utilizando as cenas secundárias para colocar as informações do romance, não explícitas na adaptação dramatúrgica.

¹³³ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*;

¹³⁴ Idem.

E existe uma coisa que é uma mulher com a vida que tem a Lúcia. Tem uma relação com o corpo, com o físico, com a contracena, com isso tudo, o que de alguma maneira é difícil de ultrapassar com os colegas. E nesse aspeto, a Lucinda (Loureiro) que deu o apoio na direção de atores foi fundamental, para mim.. Tivemos uns dois dias de trabalho a partir pedra: a criar improvisações, imaginando como é que se tinham conhecido? Como é que teria sido a primeira vez que tinham ido para casa? Enfim, todo esse lado, essa construção psicológica dentro de um espetáculo que não é psicológico foi fundamental para nós conseguirmos criar essa cumplicidade um com o outro (Carlos Sebastião), que foi um grande salto, eu acho que de repente, a partir desses dois dias isto arrancou e foi meia bola e força.¹³⁵

Seguindo este testemunho de Rita Lello, compreendemos a importância dos jogos teatrais no trabalho de preparação do ator. A ferramenta de trabalho do ator é o seu corpo e a sua mente. Não nos podemos esquecer que ao falar de atores, falamos de comuns mortais com as mesmas características que compõem a humanidade. O ator tem de trabalhar com a sua desinibição e com a desinibição do outro, representando muitas vezes cenas que rompem com a intimidade da personagem no primeiro plano, e a sua no seu plano mais agudo, pois em última instância, o ator nunca deixa de ser o ser humano que é. Isto obriga a um trabalho psicológico de profundidade para que exista uma separação entre aquilo que é teatro e aquilo que é a verdade do indivíduo por detrás do teatro. A verdade é que o corpo nos pertence, bem como a voz, as lágrimas, o riso; o teatro é que nada disto somos nós afinal.

António Branco, na sua obra *Visita Guiada Ao Ofício Do Ator: Um Método*, começa a sua reflexão exatamente com este discurso:

Começamos por uma constatação que, de tão repetida, já quase se tornou num lugar-comum: o ator é simultaneamente instrumento e instrumentista, criador e criatura. Daqui decorre uma segunda observação: a de que o ato de criação específico do ator implica a convergência temporal, num mesmo ser humano, do sujeito e do objeto da criação artística (Branco, 2015, p. 37).

Nesta obra, entre outras temáticas, o autor explora os limites entre a verdade e a mentira na conceção da personagem pelo ator, a que denomina a *vida do fingimento e da autenticidade* (Branco, 2015, p. 57), apoiando-se nos pontos de vista canónicos da

¹³⁵ Idem

História do Teatro e também nos exemplos de atores consagrados do panorama nacional, de que são exemplo Manuela de Freitas e Luís Miguel Cintra. Sobre a autenticidade/fingimento no que toca à contracena, Branco refere Brook, recorrendo sobre as três dimensões da *mentira* teatral: o ator, o outro e o público:

Entenda-se: a sinceridade do ator não é epidérmica, mas está alojada nas mais profundas ramificações da sua alma e do seu corpo, de onde é arrancada pela personagem. Mas, ao mesmo tempo que se abre a que a personagem encontre e veicule essa autenticidade enraizada nas profundezas do seu eu, o ator não pode perder de vista outros dois elementos essenciais: os outros atores com quem contracena e o público. (Branco, 2015, p. 56)

A mentira que neste ponto focamos, utilizando o termo de Branco, é a autenticidade da relação com o outro. O trabalho de um ator não é isolado do trabalho de toda a equipa artística e técnica, mas o trabalho direto da contracena é inseparável do alcance da dimensão da personagem. Stanislavski já explica este *topos* em *A Preparação do Ator*:

Esta verdade decorre da natureza do teatro, que se baseia na intercomunicação dos personagens. Não se pode, absolutamente, conceber um dramaturgo que apresente os seus heróis quer num estado de inconsciência, quer adormecidos, ou em qualquer momento em que as suas vidas interiores não estejam funcionando. (...)

Se os atores deveras querem prender a atenção de uma grande platéia, devem fazer todo o esforço possível para manter, uns com os outros, uma incessante troca de sentimentos, pensamentos e ações. E o material interior para essa troca deve ser suficientemente interessante para cativar os espectadores. A importância excepcional desse processo faz-me insistir com vocês para que lhe dediquem uma atenção especial e para que estudem com todo o cuidado as suas diferentes fases principais. (Stanislavsky, 1998, pp. 210-211)

Esta procura do outro no fazer teatral, dentro dos parâmetros da ética e do respeito pelo lugar do outro, por vezes é uma meta inatingível, ou porque os atores não se encontram na criação que partilham, ou porque o narcisismo¹³⁶ de um engole a paciência do outro. Não foi o caso. O companheirismo entre Rita Lello e o ator intérprete de Paulino Moraes permitiu dividir o protagonismo das cenas partilhadas.

¹³⁶ Este narcisismo, mais comum do que deveria - dada a longevidade da existência de procedimentos éticos na construção dos papéis, bem como os anos de carreira de muitos que os representam - creio que só pode ser combatido pela atenção do encenador; se este tiver em atenção que aos olhos do público tudo é perceptível, e que a tentativa excessiva de exacerbação das qualidades de um ator, conduz por vezes à perda de qualidade do espetáculo no seu todo.

Num processo de repetição, questionamento, improvisação, entre outros jogos teatrais a que Lucinda Loureiro deu assistência, mercê da sua longa experiência em direção de atores em vários projetos de cariz teatral e televisivo.

A terceira fase, e isto já foi em espetáculo, foi inserir a componente psicológica da Lídia. Eu fui tomando consciência, a dada altura, da importância da questão da honra nesta personagem. É a única personagem na qual a honra e a ética se apresentam neste prédio, e apresentam-se na forma mais inesperada: na prostituta, não é? A Lídia é a pessoa que escuta às portas, mas que depois abre a porta para mostrar que estava a escutar; que diz com frontalidade aquilo que pensa; que é fiel aos seus compromissos e não os trai, etc., etc., etc. Isso tinha que aparecer, não só pela história, mas também pela personagem. E isso apresenta-se na última cena que ela tem com os dois motores da vida dela, que são a mãe e o Paulino. E à medida em que fomos fazendo os espetáculos, essa cena foi ganhando contornos mais psicológicos e que permitem, eu acho, uma força e uma fragilidade àquela personagem que a remete para esse universo da época.¹³⁷

Como forma de sublinhar a imagem da *pin-up* dos cabarés dos anos 50, na exposição física de Lídia, a encenação sugeriu o cabelo da atriz na sua cor natural, apresentando-se loira por oposição à morena Lídia literária, assim como um guarda-roupa de raiz, com roupas de características mais provocantes do que a proposta de Saramago:

A construção da personagem implicaria na reprodução da trajetória da vida de um alguém (fictício, mas não importa: ele deve ser verdadeiro) e o ator cederia seu lugar, desfazendo-se de si, para “fazer” uma pessoa. O que está em jogo aqui é o advento da atuação de tipo “realista” (termo anglo-americano para aquilo que se chamava naturalismo na Europa), na qual o cenário, o figurino e a atuação têm como referencia as situações cotidianas e há uma fidelidade ao texto. (...) Ela ganha passado, uma vida anterior e que continua após a cena. Isso tudo em busca da organicidade no trabalho atoral, já que este deveria elaborar uma concepção global da personagem. Stanislávski entendia a organicidade como as leis naturais da vida “cotidiana”, que através de uma estruturação e composição aparecia em cena e se transformava em arte. (Monsalú, 2014, pp. 22-23)

¹³⁷ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

Encenadora e atriz conciliaram a ideia de trazer à cena um trabalho de raiz stanislavskiana, no qual se propõe uma conceção imaginária de todo um percurso de vida da personagem, ultrapassando temporalmente as «circunstâncias dadas» por Saramago. Assim, Rita Lello, na preparação do seu papel de Lília, não se contentou com um passado de prostituição e uma mãe proxeneta; a atriz imaginou o mapa da evolução da personagem, num processo criativo que fez de Lília bailarina de cabaré:

Além das casas de meninas e dos colos das criadas de servir, a sensualidade, erotismo e sexualidade masculina também se ensaiava em outros ambientes nocturnos, como os cabarés. (...) *O Leão da Estrela*, filme de grande sucesso na época, ilustra bem como as coisas se passavam. Vemos Eurico Braga a levar António Silva a um cabaré no Porto, para beberem e ouvirem músicas castelhanas. Quando lá chegam, o António Silva diz: «Isto é espampanante!» Nos cabarés, os clientes dançavam com estas mulheres, depois saíam, e tinham um aconchego em qualquer lado, num quarto ou numa casa. (Freire, 2010, p. 171)

Para além dos cabarés muito empregados para a oferta do comércio sexual, a maturidade desta Lília, criada por Rita Lello, deixa a possibilidade de a sua vida na prostituição ter início em tenra idade. Esta estruturação, a partir da compreensão de uma realidade social de onde a personagem emerge (uma das preocupações patentes no percurso de Rita Lello como atriz e encenadora), proporciona a hipótese ficcional da Lília por si concebida ser uma das vítimas menores de idade do polémico caso *Ballet Rose*¹³⁸, que abalou os códigos morais de fachada do Estado Novo.

O resultado foi uma mulher madura, experiente, e profundamente solitária, onde Paulino Morais surge como uma decisão económica, como já referimos antes – no ponto em que estabelecemos a caracterização literária da personagem¹³⁹ –, os dados de Saramago aproximam mais a personagem de uma hetaira do que de uma prostituta, pois o seu serviço não se resume ao sexo, mas a uma companhia. Seria, pois uma forma de subsistência para se afastar da insegurança do seu modo de vida anterior, a prostituição.

A construção do resto... a dada altura senti, acho eu, que me faltava nesta construção uma componente de espetáculo. Comecei aqui a pensar, como é que

¹³⁸ Polémico caso de prostituição de menores durante o Estado Novo, envolvendo individualidades dos círculos do poder, que Mario Soares denunciou e que levaria ao seu exílio. Cf. *Ballet Rose. E a moral salazarista deportou Soares para São Tomé*. Jornal I (2017)

¹³⁹ Ver 1.2.4 1º Direito – O amor por conta.

se cria, por um lado a sensualidade daquela mulher, que vai ter que se ir revelando durante o espetáculo, mas que o magnetiza ao Paulino. E depois lembrei-me do universo burlesco, acrescentar à Lídia do Saramago esse universo, e a Céuzinha achou que era uma ideia interessante, e um caminho interessante para explorar. E depois juntos acabámos por explorar aonde é que isso se poderia inserir ou não inserir...¹⁴⁰

Por outro lado, esta conceção do passado de Lídia como bailarina de cabaré, levou à construção de uma *persona* dramática mais excêntrica, embora igualmente manipuladora, que permitiu à encenação a exploração do humor nas cenas secundárias da ação, onde o espectador podia observar a devoção de Paulino Morais para com a amante, que o dominava num jogo de sedução com adereços sadomasoquistas.

Aliada à configuração do imaginário *pin-up*, a atriz bebeu de todos os pormenores com que José Saramago caracteriza a personagem, na forma de fumar, na forma de se sentar, na forma de rir, na forma de olhar todas as «cartas do jogo» que Saramago nos enumera:

Não fumava por vício ou por necessidade, mas o cigarro fazia parte de uma complicada rede de atitudes, palavras e gestos, todos com o mesmo objetivo: impressionar. (...) O cigarro, o riscar lento do fósforo, a primeira baforada de fumo, longa e sonhadora, tudo eram cartas do jogo. (Saramago, *Claraboia*, 2011, p. 32)

A relação de Lídia com sua mãe evidencia-se em palco na contracena de Rita Lello e Maria do Céu Guerra, que proporciona momentos de humor negro numa relação vil entre mãe e filha, construída por meias palavras e silêncios até à sua explosão.

A personagem Mãe de Lídia, presenteia-nos com Maria do Céu Guerra num registo cómico. Seguindo as palavras de Stanislavsky - «quando se representa o perverso, procura-se o que ele tem de bom» (Stanislavski, 1989, p. 164) – mãe que explora a filha através de manipulações e jogos psicológicos conquista o público pelo humor com que a atriz a aborda. De figurino popular e lenço na cabeça, postura corporal

¹⁴⁰ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

muito comprimida, constantemente a acariciar o porta-moedas que traz consigo, Maria do Céu Guerra distingue completamente as duas personagens que interpreta¹⁴¹.

Maria do Céu Guerra: Os papéis são pequenos, mas enfim, são muito interessantes. A mãe da Lídia não é uma personagem fulcral, mas faz parte da casa, portanto... podia ser feita assim.¹⁴²

Paulino Morais, representado por Carlos Sebastião, ganhou a empatia do público numa interpretação satírica da personagem de Saramago, excessivamente gentil com sua amante, ridiculamente vaidoso; fazendo do retirar dos suspensórios o gargalhar da plateia: «Levantam-se. Música “Às dez” Paulino Morais, num movimento simultâneo das duas mãos, desabotoa os suspensórios. Dirigem-se para o quarto.»¹⁴³

Era gordo, de temperamento sanguíneo. Os olhos pequenos afluíam o rosto, como que empurrados pelas pálpebras papudas. As sobrancelhas espessas e retas juntavam-se na nasença do nariz, cujo perfil agressivo era atenuado pelo tecido adiposo sobreposto. As orelhas grossas separavam-se do crânio, e os pelos que lhe enchiam os ouvidos era rijos como cerdas. Calvo, penteava-se com o maior cuidado, cobrindo o alto da cabeça com os cabelos puxados dos parietais, cabelos esses que, para o efeito, deixara crescer até ao comprimento necessário. Tinha o próspero ar do quinquagenário que possui mulher nova e dinheiro velho. (Saramago, *Claraboia*, 2011, pp. 153-152)

Apostando no penteado descrito por Saramago, todas as noites, quase como um ritual, João Maria Pinto penteava Carlos Sebastião. Estas relações de afinidade no fazer teatral são fruto de um ambiente familiar e ético construído pelo elenco; relações formadas que, em muitos casos, resultam numa amizade para além do final da carreira de um espetáculo.

É impossível dissociar o ambiente de trabalho de um resultado – especialmente quando falamos do trabalho de um grupo artístico, cujas ferramentas de trabalho são o corpo, a lógica e a emoção de cada um. Esta é uma preocupação de Maria do Céu Guerra na consolidação da companhia que dirige, como nos relembra Ariane Mnouchkine, já salientada também no trabalho de investigação de Adérito Lopes

¹⁴¹ Relembramos que Maria do Céu Guerra interpreta também a personagem Amélia.

¹⁴² Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. a) A Barraca, 19 de dezembro de 2015 – Em diálogo com Pilar del Río e Maria do Céu Guerra.

¹⁴³ Anexo 1- *Claraboia* de José Saramago, Adaptação de João Paulo Guerra e Maria do Céu Guerra.

(Lopes, 2018, pp. 132-134), e apontada por Carlos Sebastião como uma das mais-valias do projeto:

Para mim esta personagem é deliciosa. Eu gosto muito do senhor Paulino. À parte daquilo que ele é! Depois, adorei a encenação da Céu, claro! E uma coisa que foi uma surpresa fenomenal que foi a contracena com a Rita (Lello) que em cada dia evoluímos mais. Para mim chegou a ser comovente porque não estava à espera, para já – da receção das pessoas. Eu diverti-me imenso! Dá-me um prazer enorme!¹⁴⁴

São fatores como a empatia e o respeito mútuos que tornam lúcido e saudável um trabalho tão íntimo como o exigido pelo fazer teatral, que no caso desta personagem continha cenas de sedução que pressupõem a desinibição do ator num registo de exposição do espaço pessoal. Um aspeto que Carlos Sebastião aponta como uma dificuldade vencida graças à camaradagem e apoio dos colegas. Este conforto com a personagem e com o projeto levam o ator a assumir a sua tristeza ao lidar com efemeridade, face à perspetiva iminente de ter de abandonar uma personagem e uma vida que simulou durante cinco meses de trabalho.

Carlos Sebastião (Paulino Morais de *Claraboia*, 1º direito):

Eu nem quero imaginar agora... todos os atores que estão aqui sabem e a Eunice (Eunice Muñoz) também, melhor do que ninguém. Quando nos despedimos de uma personagem vai ser... é dramático! Eu não quero imaginar o último dia disto... Já estou a pensar nisso... Espero bem que prolonguem isto pelo menos, mais uma semana. Porque vai-me custar muito não fazer isto diariamente.(...)

Além disso, só para terminar... a sedução custou-me imenso, principalmente com a Cláudia. Isso foi mais custoso. Foi a parte que me custou mais. Porque me inibe esse tipo de pessoas. Agora, tive a Céu a dar-me força, e a Rita (Lello) também. A Lucinda (Loureiro) também me deu umas dicas, que me ajudaram também.

Ao construir a personagem perguntei à Pilar se ela achava que o Saramago devia gostar de ver o Paulino. Ao que ela me respondeu: “É um bordado!” A construção da personagem é um bordado. Estes meses têm sido um prazer imenso.¹⁴⁵

3.3.5 Amélia, Cândida, Adriana, Isaura

¹⁴⁴ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

¹⁴⁵ Idem.

Se estas personagens femininas nascem a partir da música, considerando a informação de Joaquim Vieira, que expusemos no primeiro ponto deste capítulo, a forma de se movimentarem em cena, com leveza e rigor, aproxima-as de um bailado.

Neste universo feminino, a encenação adaptou a ideia do romance a uma nova perspectiva, isto é, enquanto, no romance, Isaura e Adriana são duas mulheres a caminho dos quarenta anos, que perdem gradualmente a beleza e a frescura da juventude, na adaptação dramática são duas jovens que fazem uma interpretação da descoberta sexual.

Carolina Parreira, a atriz que interpretou Adriana, não esconde o estranhamento face à ideia de duas irmãs que se envolvem e de como a orientação de Céu Guerra foi fundamental nessa conceptualização.

Carolina Parreira (Adriana de *Claraboia*, 2º esquerdo): (...)

E sobre a Adriana, eu quando li a primeira vez no ensaio de mesa, eu lembro-me que depois de ler a cena do Diderot e do livro *A Religiosa*, o meu comentário foi: Elas são um bocado estranhas! Eu não percebi logo o que era. E depois entretanto com as direções dramáticas da Céu, fomos percebendo que é uma miúda reprimida sexualmente, que acha-se feia e portanto não tem nenhum sítio por onde canalizar essa sexualidade, e dorme na mesma cama que a irmã.

A minha preocupação sempre foi e é todos os dias, todos os espetáculos - será que o público vai perceber que esta sexualidade é espoletada por um livro, e que é porque elas têm isto aqui dentro e não têm por onde deixar ir, será que o público vai perceber que é isto que se está ver de um livro?¹⁴⁶

Carolina Parreira relembra no seu testemunho o que Stanislavsky defende como as «circunstância dadas» de um papel. A atriz fez um trabalho de pesquisa interior dessa solidão de Adriana, de vivência de um universo feminino onde a imagem masculina está ausente, e de como, brilhantemente, Saramago relembra a necessidade que o ser humano tem de amar e ser amado¹⁴⁷. Estas características, inseridas no contexto social dos anos 50, trazem à cena uma menina tímida, ingénua e sonhadora, mas já muito

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Relembro que durante a carreira do espetáculo *Claraboia* (2015-2016) tive acesso a uma reportagem do *Expresso* (cuja primeira publicação se encontra na edição do *Expresso* datado de 28 de janeiro de 1995, nas comemorações quinquagésimo aniversário da libertação de Auschwitz) onde Elle Lings testemunhava a sua experiência como médica prisioneira no campo de concentração de Auschwitz e onde mencionava as relações lésbicas entre mulheres, também provenientes da extrema solidão «Era uma situação impossível, fechavam mulheres jovens durante anos num ambiente onde não havia nada que pudessem amar, uma criança, um animal, um flor, era tudo tão asqueroso que qualquer ser humano se degradava». Cf. *Ao lado do “Anjo da Morte”*. Expresso. (2016)

pesada, tão ansiosa por uma mudança quanto pessimista, lembrando-nos Olga de *Três Irmãs* de Tchekov.

Não vou descrever os espetáculos das peças de Tchekhov, pois isto seria impossível. Do seu encanto consiste em que não se traduz por palavras mas está oculto sobre elas ou nas pausas, ou nas concepções do atores, na irradiação do seu sentimento interior. (Stanislavski, 1989, pp. 300-301)

O envolvimento passional entre as duas irmãs pertence à inventiva de Maria do Céu Guerra, pois é distinto da narrativa de Saramago. Enquanto, no romance, o livro *Religiosa* desperta Isaura para a sua sexualidade e procura a sua irmã, na criação de Céu Guerra, o livro é o elo de paixão entre as duas: Isaura e Adriana leem um trecho quase erótico entre a mãe e a irmã, e, num jogo teatral de sedução e descoberta (que não chega a ser meta-teatral pois as personagens apenas leem o texto, não o representam), lentamente encontram-se em olhares recíprocos e, ao mesmo tempo que os estranham, desejam-nos. É Isaura quem beija a sua irmã, e, num jogo de beleza e nudez, as duas irmãs rompem o tabu do incesto, levando ao homoerotismo inevitável da cena (num contraste face à cena de nudez exasperada da personagem Justina).

Outra das dificuldades que Carolina Parreira aponta é a interpretação de algo que está a ser escrito, uma representação teatral de uma personagem a escrever sem apoio de voz *off*.

O outro desafio também, foi o diário que tive a ajuda da Lucinda (Loureiro) para isso, que foi muito importante. Nós quando escrevemos não falamos. Escrevemos só. E é difícil em teatro pôr uma escrita de um diário. E espero ter conseguido... Foi com a ajuda da Lucinda (Loureiro) que eu consegui. E com as divisões da Céu também. Como é que nós escrevemos e dizemos o que estamos a escrever sendo que essa voz é só na nossa cabeça? Isso foi difícil.¹⁴⁸

Quando um ator interpreta uma cena de pouco movimento físico, mas de bastante texto, como é escrever num diário, corre o risco de perder o espectador, o discurso pode facilmente tornar-se monocórdico, sem ritmo e entoação. A atriz teria de dar verosimilhança a uma interpretação que aparentemente foge do realismo, pois

¹⁴⁸ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

quando escrevemos um texto, não o debitamos em voz alta do início ao fim, especialmente um texto tão privado como a confissão a um diário.

Stanislavsky já considerava na interpretação de uma personagem a indispensável funcionalidade da expressão oral. As acentuações de um texto lido já contêm a sua riqueza pois a palavra contém a «essência interior» do subtexto (Stanislavsky, 1998, p. 167); todavia, aliada à representação, a sua importância supera a leitura, e, por isso, a palavra deve ser tão trabalhada quando o corpo, a mente, ou qualquer outra ferramenta fundamental do ofício de ator. O trabalho superficial do texto, para além do risco de falha técnica por má diction (que torna discurso incompreensível), conduz à falha da sua interpretação, quando a ênfase errada altera o sentido de um texto: «Um acento pode indicar afeição ou maldade, respeito ou desprezo, franqueza ou esperteza; pode ser ambíguo, sarcástico. Ele serve a palavra numa salva de prata.» (Stanislavsky, 1998, p. 168).

O que Stanislavsky indica é o desenho vocal da palavra pelo seu intérprete. Esse desenho deve estar em conformidade com a intenção que representa; isto só é possível se o ator se certificar que compreende o significado do vocábulo e da frase antes do seu débito, colocando a correta curva sonora na sua acentuação – no caso da palavra –, e não partindo o texto no local errado – no caso da frase. Atores numa abordagem superficial (ou porque não trabalharam o texto com a profundidade que este exige, ou porque se concentraram apenas no seu exibicionismo pessoal, e nesse caso a sua interpretação tende a esvaziar-se de teatro e encher-se de si próprios) abusam de pausas dramáticas que partem o texto excessivamente e o tornam vazio para o seu colega de contracena e para o público.

Mas existe uma outra lei, mais poderosa, que, tal como a pausa psicológica, transcende todas as outras regras e regulamentos. É a lei da justaposição. De acordo com ela somos forçados, custe o que custar, a dar ênfase a palavras justapostas que exprimem pensamentos, sentimentos, noções, conceitos, ações, imagens, etc. (Stanislavsky, 1998, pp.171-172)

Também para alcançar o texto interpretado, o ator deve limpar o texto lido, ou seja, exercitar a anulação do acento da palavra e depois enfatizar a sua acentuação, procurando assim os tons, ritmos e *nuances* do seu discurso – sempre dentro do seu significado; um método que, quando adotado por Lee Strasberg, passou a ser praticado,

segundo o testemunho de Odette Aslan, a partir de textos dramáticos sem qualquer pontuação (Aslan, 1994, p. 263).

À semelhança da divisão de uma peça nas suas unidades de ação para o trabalho da interpretação através de ações físicas, Stanislavsky propõe a divisão do texto em episódios (Stanislavsky, 1998, p. 175), onde a acentuação cai sobre a palavra-chave, exemplificando-o com uma analogia entre o ator ritmado e o pintor que utiliza a profundidade no seu quadro através da utilização da terceira dimensão: «Nós também temos o mesmo número de planos de linguagem falada, que criam a perspectiva na frase. A palavra mais importante ressalta com vívida nitidez, bem na frente do plano sonoro. As palavras menos importantes criam uma serie de planos mais fundos.» (Stanislavsky, 1998, p. 181)

Parece-nos, ainda, pertinente salientar que, na sua teorização sobre acentuação e entonação, distingue dois modos específicos, assentes em estereótipos reconhecíveis de representação dos géneros: o género masculino, a que pertencem palavras com cariz mais agressivo e exato; e o género feminino, as palavras leves e longas. Será a junção da variedade destas tonalidades (sempre considerando o significado do texto) que trará o brilho ao discurso.

A primeira (a acentuação masculina) é decidida e áspera, como o golpe de um martelo na bigorna. É um acento breve, logo interrompido. A outra, (a acentuação feminina) não tem carácter menos decidido, mas não terminado de chofre, prolonga-se um pouco. Suponhamos que, por um motivo qualquer, vocês, depois de desferir uma rápida martelada na bigorna, arrastam imediatamente o martelo por ela, aproximando-o outra vez do corpo, talvez para reerguê-lo mais facilmente. Esta ação, assim prolongada, seria uma acentuação feminina. (Stanislavsky, 1998, p. 181)

Da mesma forma que uma frase tem uma palavra-chave, também um monólogo tem uma «oração-chave»; neste caso, a oração-chave no discurso de Adriana prende-se com o seu amor platónico por Beethoven (cujo subtexto é a sua solidão e revolta para com a sua vida amorosa inexistente) e a enumeração das mudanças de atitude de Isaura (que será o prenúncio do envolvimento que irá acontecer entre as duas irmãs).

Em suma, são inúmeras as possibilidades de desenho, significação e ritmo do discurso, e o essencial prende-se com o trabalho árduo de cada um: «Quanto maiores

forem os recursos e as possibilidades ao alcance do ator, mais viva, poderosa, expressiva e irresistível será a sua dicção.» (Stanislavsky, 1998, p. 183)

Amélia, interpretada por Maria do Céu Guerra, representa a imagem feminina conservadora e austera, características que Maria do Céu Guerra coloca na sua elocução num registo vocal significativamente mais agudo, na pouca sopa que serve, e até mesmo na simplicidade com que oferece cevada, contente e grata, mesmo que não seja café.

Há momentos de redenção, e isso está presente também em Saramago. Há momentos de redenção... uma interpretação talvez mais forte seja a tia Amélia que vai comprar a máscara do Beethoven (segundo esquerdo), esse é um bom momento de redenção. Quer dizer, que pela arte, podemos nos salvar.¹⁴⁹

Cândida sobe ao palco pela interpretação de Paula Guedes, que, inspirada na obra saramaguiana, estuda a personagem, distinguindo-a da irmã conservadora, pelo seu discurso moderno, tolerante, e carinhoso para com as suas filhas.

Eu adorei fazer esta família, sobretudo que é a família deste prédio ligada à arte, à música.

Quero dizer que nasci em 1953, mas lembro-me de ter duas tias-avós republicanas, e chegava a uma hora do dia lá em casa, lembro perfeitamente, havia um rádio *Grundig* enorme, e iam sempre àquela hora ouvir músicas. Quando a Céu (em Amélia) começa a dizer: “E agora vamos ouvir o Beethoven!”, eu estava a ver perfeitamente essas duas personagens da minha vida em família que nos acompanharam sempre.

E deu-me imenso prazer voltar a casa ao fim destes anos todos e fazer esta obra magnífica do Saramago. É o nosso Nobel, não é!? É muito maravilhoso, e fiquei muito contente de estar aqui. Muito obrigada, Céu!¹⁵⁰

Também Paula Guedes, à semelhança de João Maria Pinto e de Paula Sousa, aposta numa criação influenciada pela imagem mental de uma memória. A atriz, metódica e criativa, coloca na interpretação de Cândida a grandeza do discurso numa voz grave de dicção perfeita e gestos subtis, mas majestosos.

¹⁴⁹ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. e) A Barraca, 16 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra, Miguel Real (escritor, dramaturgo, professor) e Filomena Oliveira (encenadora e dramaturgista), fundadores e diretores artísticos do Grupo de Teatro ETER).

¹⁵⁰ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m) A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

O grande desafio da representação desta casa foi o risco da sua inércia, isto é, da mesma forma que o rés-do-chão esquerdo vive muito da interpretação ajustada de monólogos e diálogos, também aqui o texto tem um grande peso dramático. Para além do monólogo da personagem Adriana, da leitura de *A Religiosa* por Isaura e Adriana, os diálogos entre Cândida e Amélia são conversas filosóficas – diálogos sobre as suas dificuldades económicas, ou desacordos –, sempre em tom de voz muito baixo, de forma a manter a verosimilhança de uma conversa que não pode ser ouvida. Se considerarmos que as atrizes estavam colocadas na esquerda alta do palco e no segundo andar da estrutura cénica, o seu trabalho para chegar ao público foi muito mais dificultado do que para a maioria dos atores, e só foi bem-sucedido por serem atrizes mais experientes e com grande domínio técnico da voz.

Na pequenez do espaço a que estão confinadas (onde propositadamente se procura dar o ambiente de sufoco), distingue-se a beleza das deslocações das figuras femininas, ao desenharem-se, no espaço cénico, entre contrastes. A leveza de Isaura – interpretada por Rita Soares – e o peso de Adriana – que Carolina Parreira, apesar de bastante mais nova, conseguiu dar à personagem, pela sua postura e interpretação – distinguem as figuras no quadro cénico; por seu turno, a afetividade e subtileza de Cândida e a humanidade de Amélia diferenciam as figuras matriarcais.

Concretiza-se nesta casa um ritmo quase de bailado na movimentação quotidiana das personagens, onde a encenação estabelece uma analogia com o gosto pela música clássica: o ritual de catarse da família. A encenação traz à cena a diversidade do universo feminino numa só casa: representa-se a mulher-mãe, a mulher-tia, a mulher-irmã, a mulher-filha, e a Mulher, por si só. Generosidade, solidão, amor, vergonha, medo, perdão; quantas as «cores» que a mulher assume.

Ora. A cor preta só se torna verdadeiramente preta quando para efeito de contraste se lança o branco em alguma parte. Você também deve lançar no papel um pouco de branco com várias mesclas e combinações com outras cores do arco-íris. Obterá contraste, diversidade e a verdade. (Stanislavski, 1989, p. 166)

3.3.6 Rosália, Anselmo e Maria Cláudia

Rosália foi interpretada por Lucinda Loureiro. A atriz, conhecedora do tempo que a peça aborda, bebeu dos testemunhos que conhece daquela época social. Apostou

numa personagem de tom alto e bastantes gestos populares, como as mãos nas ancas. O amor pela filha está presente do início ao fim do espetáculo, na forma apaixonada como a trata.

(...)

Eu ainda não tinha nascido nesta altura, mas nasci e vivi em Viseu. Frequentei muito uma aldeia, uma vila, que era a vila Santar, e, esta realidade cinzenta, esta mesquinhez, estas maldades, eu vivia, e devo dizer que ainda sinto muito isso quando lá vou.

Eu pensei muitas vezes, e ainda hoje penso na minha empregada, que era um bocadinho assim... dura! Para se aguentar perante a vida. Eu acho que aquela natureza dela era mais uma defesa que ela tinha. As mulheres lá em cima, em todo o lado, mas lá em cima elas têm uma fortaleza especial. São elas as donas da casa. As que vão para a frente. Mais que os homens.¹⁵¹

Lucinda Loureiro recorreu a memórias de mulheres que povoaram a sua juventude, mulheres mais próximas da ideia de Rosália, de Saramago. Este imaginário regionalista que a atriz colocou em cena através de vários sinais dialéticos e de gesticulação vem reforçar a ideia de que o teatro é sempre um ato de criação, mesmo que a partir de uma personagem literariamente concebida:

O jogo fisionômico, a melodia sonora, o timbre da voz, o crescendo e *diminuendo*, *acelerando* e *ritardando* da fala e dos gestos, a vitalidade e tensão, os silêncios – tudo quanto distingue a pessoa existente não pode ser definido pela palavra. O texto dramático somente projeta, através da sequência unidimensional dos significados, o sistema de coordenadas psicofísico, cuja conversão para a tridimensionalidade cabe à cena e ao ator. (Rosenfeld, 1993, p. 28)

Lucinda Loureiro: E então, eu fui buscar um bocadinho disso, mesmo às vezes com alguma musicalidade que me saí da personagem, é um bocadinho lá de cima, do norte, é um bocadinho popular do norte.¹⁵²

A sensibilidade de Lucinda Loureiro reconheceu na personagem as características literárias que abordamos no ponto 1.2.6 (2º Direito – Amor de Narciso) e que são difíceis de denunciar na cena. Como se pode representar uma personagem que não conhece a sua própria tragédia?

¹⁵¹ Anexo 5 - *Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados. m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

¹⁵² Idem.

Depois em relação a este eu (...) Cada um tem uma tragédia em si. Eu posso estar muito contente, mas esta mulher acho que é uma solitária, é sozinha. E uma das razões que eu fico sempre a pensar é – o que é que o público pensará desta mulher que no início começa... Eu tento dar uma ligação entre o princípio e o fim, quando ela começa o dia e acaba o dia. Muitas vezes penso, o que é que será que o público está a pensar? Está gaja que passa o tempo todo a tarararararara e vai à cozinha, e vai a não sei quê... E de repente fica ali sentada sozinha naquela mesa. Eu própria penso, o que é que eu estou aqui a fazer? O que é que eu transmito? Transmito cansaço? Solidão? Portanto eu acho que esta mulher...é por isso que ela diz sozinha este eu. Quem sou eu? ¹⁵³

A dependência da personagem Rosália do marido, Anselmo, obrigou a um trabalho de conhecimento e adaptação na contracena, pois embora partilhem dos mesmos valores, as suas personalidades são distintas, e a sua expressão de energia e exaltação, contrasta com o tom sério e grave do homem.

Anselmo foi interpretado pelo encenador Hélder Mateus da Costa, uma personalidade carismática da companhia, que estando no labor teatral, não é prioritariamente um ator. Porém, aceitou o desafio de Maria do Céu Guerra para surgir em cena, representando o pretendente a capitalista de *Claraboia*, uma vez que dispõe de algumas características da personagem, tais como a idade e a aparência, com as quais tentou corresponder ao que lhe era solicitado, criando claros laços de empatia com o espectador, pela verosimelhança.

Em conformidade com a estética teatral que perfilha, Hélder Costa apostou nesta personagem com os mesmos atributos que imprime nas suas encenações: pelas situações de humor que a sua interpretação oferece, e pelo realce dos sinais que considera fundamentais que o público alcance e decifre:

Anselmo Costa! (risos) Foi a minha estreia como ator na Barraca. Finalmente uma carreira séria! Foi uma experiência muito interessante. Porquê? Porque era o Anselmo. O que é o Anselmo?

Porque digamos que o Anselmo pode pertencer a uma coisa que é o fascismo suave. *Soft*. Por conseguinte o que eu tentei pôr, e para já, o Anselmo trabalhando num escritório naquela época, sabemos que já há máquina e tal, já é um posto superior numa vida social. Naquela época isso já era uma coisa especialíssima. O que quer dizer que ele tem alguns conhecimentos, tem algumas coisas, preocupações. Tens as questões, digamos, do moralismo evidente em relação à filha. É o projeto de através da minha filha há um

¹⁵³ Idem.

desenvolvimento social também, porque as épocas eram assim. Quer protegê-la. Qualquer gajo que não fale com ele é um valdevinos...

E depois tentei colocar algum humor na personagem, para dar uma coisa precisamente que não fosse a cerimónia e imediatamente o cliché, estilo... já está!

E uma das coisas que me preocupou foi, como é que ele conseguiria falar de uma coisa, que foi absolutamente dominante e pelos vistos continua, que era a ideologia destilada no Estado Novo: fado, futebol e Fátima! De maneira que o que eu pensei foi, vou falar de futebol, vou começar com um fadinho, depois tenho uma moeda e benzo-me e tal, e está ali: fado, futebol e Fátima! Está resolvido! Quem percebeu percebeu, eu percebi!¹⁵⁴

Maria Cláudia foi interpretada por Teresa Sampayo. A jovem atriz, estudiosa e fiel ao autor, manteve o livro do Nobel no seu camarim ao longo de toda a carreira de espetáculos, como base, ou como talismã. Seguindo minuciosamente as indicações da encenação, Teresa Sampayo reinventou uma personagem igualmente cínica, mas mais próxima de um universo popular do que a moderna Maria Cláudia, de Saramago, que se apresentava de cabelo curto e batom vermelho, contrastando com os figurinos floridos e simples que o espetáculo mostrou na cena.

Identificando-se com algumas características da personalidade da figura teatral, tais como a irreverência e desejo de independência, Teresa Sampayo – a par de um trabalho de preparação da personagem pela observação de vários filmes dos anos 50 (tentando conhecer uma época que lhe é remota em termos etários) –, inspirou-se, em especial, em relações familiares e pessoais suas para a construção da personagem e seus laços na família. Isto remete-nos novamente para Stanislavsky, onde a verdade cénica se atinge pelo trabalho emocional do ator-observador:

A emoção está no fundo de todo o processo de obtenção de material de criação. Mas o sentimento não substitui uma enorme quantidade de trabalho intelectual. (...) Quando o universo interior de alguém (...) revê-se nitidamente a vocês através de suas atitudes, pensamentos e impulsos, acompanhem de perto suas ações e estudem as condições em que esta pessoa se encontra.

Estamos lidando aqui com o tipo mais delicado de concentração de atenção, e com uma capacidade de observação que é subconsciente em sua origem.

À medida que vocês avançarem, aprenderão muitas outras formas de estimular seus diferentes “eus” subconscientes, e de transferi-los para o seu processo criador; é preciso admitir, porém, que não podemos reduzir este estudo da vida

¹⁵⁴ Idem.

interior de outros seres humanos a uma técnica científica. (Stanislavsky, 1997, pp. 20-21)

III CAPÍTULO

1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis.

A partir de José Saramago.

Adaptação e encenação de Helder Mateus da Costa

1. Entre a fantasia e a nudez da verdade: Factualidade e ficção no espetáculo 1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis

«Sobre a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia, (...) Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade, e este dito, sim, dá muito mais que pensar, e saborosamente imaginar, sólida e nua a fantasia, diáfana apenas a verdade (...).» (RR, 80)¹⁵⁵

Sobre a crua realidade, chega Ricardo Reis: o manto da fantasia; numa ação que decorre por nove meses, o tempo de gestação de um ser vivo, o tempo contado para a possibilidade da vida. Estamos no final do ano de 1935 e vamos até Setembro de 1936. O cenário natural da história é também ele a metáfora da paisagem política e social, pela chuva, pela lama, pelo nublado, que não permite prever o que virá, num clima de desconfiança e medo, como o silêncio que antecede as grandes tempestades.

O Ano da Morte de Ricardo Reis (1984) teve a sua adaptação teatral por Helder Mateus da Costa que o renomeou de *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*. O título que o encenador lhe concedeu anuncia o seu protagonista, o próprio ano de 1936. Este ano será vivido pelas personagens criadas por José Saramago, também elas com um novo retrato construído no palco. A adaptação do romance deu corpo às personagens, por ordem de protagonismo: Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lídia, Salvador, Marcenda, Victor e Doutor Sampaio. Também o autor do romance, José Saramago, é trazido à cena como personagem pelo encenador, visitando o espetáculo numa analogia com o importante papel do narrador na obra.

A pertinência deste espetáculo sobre o ano de 1936, escrito em 1986 e representado no ano de 2016, justifica-se, para além da grandeza da obra em si, pela ressonância social e política que consegue estabelecer com os espectadores no ano em que se representa, e em que, coincidentemente, começa a ganhar o seu espaço no plano de estudos de Literatura no ensino secundário¹⁵⁶.

Ricardo Reis, regressado do Brasil, encontra um país pobre, silencioso e alienado, que vive numa ditadura que o pinta como pátria feliz, também ela um *manto*

¹⁵⁵ O romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, em estudo neste capítulo será citado apenas por RR e respetivo número de página.

¹⁵⁶ *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento* são propostas do Ministério da Educação para o estudo do romance de José Saramago, no ano letivo de 2018-2019. Cf. *Aprendizagens Essenciais*. Direção Geral da Educação (2018)

de fantasia sobre a nudez de uma verdade silenciosa - «(...)ouve o sussurro, o murmúrio da cidade, seiscentas mil pessoas suspirando, gritando longe (...)» (RR, p. 25) - à margem de uma Europa onde se multiplicam os movimentos totalitários.

A narrativa é histórica, uma vez que Saramago tem por base registos da história do século XX, e a sua caracterização é realista, como se percebe pela exatidão dos pormenores de espaços e pela evolução das personagens (no que toca ao seu desgaste psicológico e envelhecimento); no entanto, esta narrativa que, pela primeira descrição, se aproximava de um romance histórico, gira em torno de um acontecimento de proveniência literária fabular, em parceria com o universo do drama-em-gente pessoano: Ricardo Reis, um heterónimo de Fernando Pessoa, e as relações que estabelece com todas as personagens que ganham relevo no seu percurso em Portugal, no ano de 1936, entre elas, o fantasma do próprio Fernando Pessoa falecido em 1935. (Saraiva & Guerra, 1998, p. 524) Assim, o acontecimento que é motivo central do romance quebra com a verosimilhança realista da obra, levando-nos para o mundo do fantástico.

Segundo Tzevan Todorov, o fantástico é um acontecimento que não é possível no mundo natural tal como o conhecemos e como a ciência o explica, e, perante esta ideia, ou o acontecimento se explica como sendo ilusão, confusão dos sentidos humanos com justificação lógica de que é exemplo o contista Edgar Allan Poe (e, neste caso, distinguimos fantástico de estranho), ou a realidade descobre-se, afinal, conduzida por ordens que desconhecemos, sobrenaturais, e aproximamo-nos mais da vertente do maravilhoso latino-americano (Todorov, 1980, p. 23).

Com Maria Alzira Seixo, consideramos *O Ano da Morte de Ricardo Reis* um romance com duas ordens em jogo de harmonia: a *ordem natural* e a *ordem sobrenatural*, e sem disjunção possível entre estas, pois, para além do seu carácter de base histórica e da trama que se desenvolve de forma natural, ele tem como motor um acontecimento de ordem sobrenatural, tendo, assim, elementos de registo fantástico na sua diegese que quebram a linha realista, causando no leitor uma fissura com a *doxa*, pelo fantasmagórico, o onírico e o estranhamento:

O Ano da Morte de Ricardo Reis realiza uma aposta duplamente fantástica – a de dar corpo a uma emanção incorpórea de um poeta português também ele sem corpo por razões históricas (Pessoa morto, já, nesse ano de 1936) – construindo assim, naquilo que muitos consideram ainda como um romance

histórico, uma ficção em que um fantasma propriamente dito contracenava com um ser inexistente, pura congeminação sua, quando vivo, que por sua vez se relaciona com uma entidade que é pura literatura, a Lídia invocada nos poemas. Não deixa de ser sintomático que o fervilhar da vida lisboeta por esse ano de 36, centro do projecto irrecusavelmente representativo desse livro, se corporize em expressões fantasmáticas, em personagens que um fio de inapreensível irrealdade prende à vida, em pessoas que de Pessoa só tem o nome. (Seixo, 1999, pp. 51 - 57)

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, os factos históricos do ano da ação causam ao leitor mais estranhamento do que os elementos que são, na realidade, insólitos: um heterónimo e um fantasma. Todorov recorre ao pensamento de Olga Reimann, para explicar que no fantástico, o herói literário aterroriza-se perante os factos de cariz sobrenatural e extraordinário que o cercam (Todorov, 1981, p. 16); no entanto, não causa sensação de estranhamento ao leitor, nem a personagem de Ricardo Reis que é um heterónimo, nem mesmo o fantasma de Fernando Pessoa. A sensação de incómodo e incredulidade é causada pelos acontecimentos político-sociais (esses, verídicos), que assombraram a humanidade, e isto aproxima a obra de Saramago de uma lógica kafkiana analisada por Sartre, onde é mais bizarra a alienação do homem perante o mundo que o rodeia do que o elemento dito fantástico que o autor introduziu nessa realidade similar à nossa.

Encontramos, pois, (investido) o problema da literatura fantástica — literatura que postula a existência do real, o natural, ou normal, para poder logo batê-lo em brecha — que Kafka conseguiu superar. Trata do irracional como se formasse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, quando não de pesadelo, que já nada tem que ver com o real. Ainda quando uma certa vacilação persista no leitor, esta não toca nunca ao personagem, e a identificação, tal como a tinha observado anteriormente, deixa de ser possível. (...) Segundo Sartre, Blanchot ou Kafka já não tratam de descrever seres extraordinários; para eles “já não há mais que um só objeto fantástico: o nome. (...) O homem “normal” é precisamente o ser fantástico; o fantástico se converte como deve ser, não em exceção. (Todorov, 1981, pp. 89-90)

1.1 O Espetáculo do mundo: Factualidade social e política de 1936

O Ano da Morte de Ricardo Reis sustenta-se numa exatidão dos factos históricos, de uma pintura pormenorizada da Lisboa oprimida dos anos 30 e da Europa

assombrada que a rodeia. A descrição é concreta e a lealdade aos factos históricos é a coluna vertebral do enredo do romance. Saramago opta por esta exatidão, descrição histórica e fidedigna dos acontecimentos, que obedecem a uma cronologia real, mas alimenta o romance com a existência de um heterónimo: o irreal apoiado numa série de acontecimentos que não só foram reais, como marcaram a história da humanidade. Como afirma Teresa Cristina Cerdeira da Silva: «[u]tilizando recursos tipicamente ficcionais, misturando o verosímil ao inverosímil, o romance investiga um tempo passado e usa a ficção como elemento perturbador do convencional, de modo a fazer surgir aspetos inusitados do real.» (Silva, 1989, p. 105).

Os diferentes acontecimentos sociais e políticos do panorama internacional (com destaque para a França, a Itália, a Alemanha e a Espanha) que preenchem este ano não são, na sua maioria, diretamente vivenciados pelas personagens; eles chegam-nos pela voz do narrador, pelos comentários das personagens sobre notícias, literatura, propaganda ou por informações veiculadas por personagens que não participam no romance¹⁵⁷.

Léon Blum e o movimento *Front Populaire* são a referência francesa que Saramago nos apresenta, primeiro como notícia de um jornal português e depois comentada pelo narrador que profetiza sobre o futuro que a história veio a conhecer. Itália sinaliza-se pelo fascismo que lá crescia desde a derrota da primeira grande guerra e invade a Etiópia, um dos poucos países independentes no continente africano (Silva, 1989, p. 109).

A Alemanha tem um destaque especial nesta obra. O país, antes derrotado, já se assumia, em 1936, como uma potência europeia. *O ovo da serpente*¹⁵⁸ como nascimento dos fascismos do século XX está bastante presente no cenário que envolve Ricardo Reis; também o propagandeado prestígio alemão é várias vezes mencionado, como explica Teresa Cristina Cerdeira da Silva:

¹⁵⁷ Como é o caso do irmão de Lúcia, marinheiro de consciência política ativa que é muito presente no discurso de Lúcia, mas não participa diretamente da história como personagem integrante do romance.

¹⁵⁸ Expressão utilizada por Pilar Del Río inspirada no filme *O Ovo da Serpente*, de Ingmar Bergman, de 1977, que retrata os primórdios do nazismo na Alemanha dos anos 20 do século XX. Ver Anexo 5 - Diálogos sobre *Claraboia*, de José Saramago com Maria do Céu Guerra e Pilar del Río n'A Barraca.

O modelo nazista fica, desta maneira, privilegiado e, por isso mesmo, mais frequentemente lembrado e referido. Esse desejo de reprodução de uma imagem considerada quase perfeita (...) advém não só do facto de a Alemanha ser uma nação já então alinhada entre as potências europeias, entre as quais Portugal não figurava (...) como também das semelhanças ideológicas que uniam os dois países, justificando propagandas favoráveis ao regime, intercâmbios culturais, visitas semelhanças entre os chefes políticos. (Silva, 1989, p. 112)

No texto de Saramago, são várias as referências irónicas à Alemanha de Hitler, pela influência desta no regime político português, típico de sistemas ditatoriais apoiados pelo anti-individualismo necessário à preparação de uma guerra, pelo absolutismo da submissão acrítica à pátria que estes regimes elegem como o primeiro de todos os valores no arbítrio dos seus cidadãos:

Mas há entre os nossos portugueses muita sede de martírio, muito apetite de sacrifício, muita fome de abnegação, ainda no outro dia foi dito por um destes senhores que mandam em nós, Nunca mãe alguma, ao dar à luz um filho, pode atirá-lo para um mais alto e nobre destino do que o de morrer pela sua terra, em defesa da pátria, filho duma puta, estamos a vê-lo a visitar as maternidades, a apalpar o ventre às grávidas, a perguntar quando desovam, que já vão faltando soldados nas trincheiras, quais, ele o saberá, também podem ser projetos para o futuro. O mundo, como destas amostras se pode concluir, não promete soberbas felicidades (RR, 362)

Este excerto estabelece um vívido contraste com o poema de Fernando Pessoa «Menino de sua mãe», de 1926: «Lá longe, em casa, há a prece:/ “Que volte cedo, e bem!” / (Malhas que o Império tece!)/ Jaz morto, e apodrece,/O menino da sua mãe.» (Pessoa, *Poesias*, 1942).

E se neste poema do ortonimo, o combate pela pátria deixou a mãe sem o menino, já o heterónimo Reis preferiu «as rosas á [sic] pátria», a «glória e a virtude» pois «Que importa àquella a quem já nada importa/ Que um perca e outro vença» (Pessoa, 1994, p. 133). A energia eufórica das populações em massa assusta Reis, como qualquer exaltação passional que este heterónimo de Pessoa sempre rejeitou. Nenhuma das personagens protagonistas do espetáculo (Reis, Pessoa, Lídia e Marcenda) se mostra adepta do anti-individualismo fascista, ainda que este *topos* esteja presente nos comentários do narrador, detetável nas conversas de Reis e Pessoa sobre as notícias da sua atualidade:

Não é possível ignorar, nessa paixão avassaladora a que o massacre ideológico conduz as várias camadas sociais, a histeria coletiva que invade o corpo social, e o discurso investe definitivamente nesse processo lúbrico da paixão erótica e do transe sensual que caracterizam o êxtase político. Estão aí presentes «os rostos cobertos de suor», «lágrimas de ternura», «férteis mulheres palpitando em seus túrgidos úteros e ofegantes seios», «os homens, duríssimo de músculos e vontades» que «imploram, apaixonados», a presença do Führer. (Silva, 1989, p. 116)

Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Saramago compara o poder do chefe da nação ao de chefe de uma religião, onde o líder espiritual é adorado por «um rebanho submisso às ordens do Bom Pastor» (Silva, 1989, p. 115)

As doutrinas de determinismo racial, cujas consequências foram conhecidas pela história, estão presentes na visão do narrador sobre a Alemanha de Hitler, que ele vai revelando, comentando e adjetivando, no irónico enaltecimento da pureza da raça alemã, quando comparada à do moreno Portugal, ou na influência da juventude hitleriana com o lema «nós não somos nada»¹⁵⁹, quando comparado às classes trabalhadoras e exploradas:

A regeneração da Europa caminha a passos de gigante, primeiro foi a Itália, depois Portugal, a seguir a Alemanha, agora a Espanha, esta é a boa terra, esta a semente melhor, amanhã ceifaremos as messes. Como escreveram os estudantes alemães, Nós não somos nada, aquilo mesmo que murmuraram, uns para os outros, os escravos que construíram as pirâmides, Nós não somos nada, os pedreiros e os boieiros de Mafra, Nós não somos nada, os alentejanos mordidos pelo gato raivoso, Nós não somos nada, os beneficiários dos bodos misericordiosos e nacionais, (...) Nós não somos nada, os sindicatos nacionais que em maio desfilaram de braço estendido, Nós não somos nada, porventura nascerá para nós o dia em que todos seremos alguma coisa, quem isto agora disse não se sabe, é um pressentimento. (RR, 525)

O Ano da Morte de Ricardo Reis retrata os refugiados espanhóis no Hotel Bragança, em Lisboa. Espanha foi palco de uma devastadora guerra civil no ano de

¹⁵⁹ A partir da frase «Nós não somos nada» devemos também ter em consideração a intertextualidade que nos remete para o poema *Tabacaria* de Fernando Pessoa, assinado por Álvaro de Campos. A intertextualidade de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* estabelece-se numa metalinguagem entre a poesia pessoana adotada na prosa de Saramago e os sinais que ela representa. No caso específico «Nós não somos nada» representa a fragilidade do Homem ante as forças que controlam o sistema social que lhe é imposto, no entanto quando na sua sequência Saramago anuncia «porventura nascerá para nós o dia em que todos seremos alguma coisa» (onde podemos considerar a profecia da Revolução dos Cravos) identificamos Campos «à parte disso tenho em mim, todos os sonhos do mundo.» (Pessoa, 1986, pp. 208 - 213).

1936, onde o que parecia ser uma mudança política e social, permitida pelas eleições que deram vitória à esquerda, se mostraria apenas um projeto de liberdade fracassado: o governo de esquerda resultante da vitória das eleições espanholas não resistiu ao golpe militar do general Franco, que rapidamente ganhou o poder. Franco teve o apoio do governo fascista italiano, bem como do armamento alemão e dos «viriatos» de Salazar (cidadãos portugueses voluntários para combater em Espanha pelo general Franco): o apoio internacional ao governo franquista levou, assim, ao fim uma «jovem república democrática» de apenas cinco meses (Silva, 1989, p. 119).

Na verdade, o ano de 1936 é fundamentalmente o ano da Guerra Civil Espanhola, primeiro acto da grande tragédia mundial que se iniciaria três anos depois e que viria a mudar, por completo, o destino dos homens, desde então submissos a uma ameaça que escapa definitivamente do seu controlo. Em 1936, na Espanha, jogava-se a primeira rodada desta trágica partida. (Silva, 1989, pp. 118-119)

Os acontecimentos engendrados em Espanha pela crise política que antecedeu o golpe franquista são o espetáculo a que Ricardo Reis e Lídia assistem em óticas tão distintas quanto as próprias personagens. Reis contenta-se com o jornal, que acredita ser a única fonte fidedigna, levando a sua confiança na comunicação social ao nível dogmático. Lídia, posta perante a escolha de um ponto de vista, prefere as palavras do seu irmão Daniel Martins, revolucionário de esquerda que a informa e politiza. O conflito espanhol fende as diferenças entre as duas personagens: ele, o intelectual, mas homem incapaz de agir que é, opta por acreditar nas informações de um jornal censurado; ela, uma mulher quase analfabeta, mas ativa, perspicaz, com lucidez crítica.

No panorama português, no ano de 1936, o Estado Novo estava consolidado, com o seu chefe de estado António de Oliveira Salazar. O Estado Novo (fundado em 1933 e que só conheceria o seu fim na Revolução dos Cravos de 1974) era, em 1936, um governo de ditadura, com «princípios fundamentais de recusa do demoliberalismo» um estado anti-individualista cujo conselho de ministros teria apenas uma função consultiva; o «nacionalismo corporativo» - um estado corporativista com o propósito da eliminação da ideia marxista de luta de classes; o intervencionismo económico-social - o poder do Estado sobre a economia; e o imperialismo colonial - onde importa destacar a escolha da palavra império sugerida por Salazar (Rosas, 1998, pp. 178 -186). Em suma, seriam também nossas as características comuns a todos os estados ditatoriais que se viviam na Europa ocidental destes anos: um modelo político de cariz nacionalista,

reacionário, corporativista, anti-individualista, antiparlamentar e antipartidário. Com inspiração fascista, o governo de Salazar desenvolveu organizações com fins opressivos e/ou de controlo de comportamentos e mentalidades, como a Polícia de Vigilância de Defesa do Estado (mais tarde denominada por PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado):

Uma das primeiras preocupações de Salazar, com aprovação da nova Constituição de 1933, foi, a par da censura e da regulamentação dos “direitos fundamentais”, a da reorganização das polícias de carácter político-social herdadas da ditadura militar e da I República. Melhor: a da constituição, à semelhança dos demais regimes autoritários e fascistas da época, de um corpo centralizado e especializado de informação e repressão política, a Polícia de Vigilância e defesa do Estado (PVDE), rebaptizada, em 1945, como Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) (...) A Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado, factor primeiro da organização onnipresente do medo, da delação e da perseguição como elemento pesante e constante do quotidiano (...). (Rosas, 1998, pp. 246-247)

A Legião Portuguesa e a Mocidade Portuguesa constituíam-se também como organizações nacionais repressivas. Para além destas, o governo era eficaz na censura da imprensa, na propaganda política e na união com a Igreja Católica, resumindo o controlo das massas pela máxima «Deus, Pátria, Família». (Rosas, 1998, pp. 258 - 260)

José Saramago reproduz, neste seu romance, uma sociedade manipulada e sujeita a uma ditadura que se apoia no medo, na ignorância e na manipulação das massas pelos discursos de propaganda do sistema presentes em todos os aspetos envolventes: na literatura que é proposta às personagens (Doutor Sampaio aconselha Ricardo Reis a ler o livro *Conspiração* de Tomé Vieira), no elogio da literatura com cariz nacionalista (com a menção ao prémio que Fernando Pessoa recebeu pela *Mensagem*), nas notícias de jornal a que Reis tem acesso (incompletas ou manipuladas pela censura), e até no cinema, com referência ao filme de 1937, *A Revolução de Maio*¹⁶⁰ de António Lopes Ribeiro; um filme de propaganda nacional, com inspiração no golpe militar de 28 de Maio, que deu origem à ditadura portuguesa. A trama desta longa-metragem conta a história de um comunista que, ao apaixonar-se por Maria Clara, jovem solteira de simpatias com o regime político em vigor (Estado Novo), se converte

¹⁶⁰ Cf. *A Revolução de Maio*. IMDb. (1937)

ao *status quo* por amor à protagonista e, por consequência, aos ideais de Salazar. (Torgal, 2001, p. 72)

Ainda sobre o ano de 1936, Saramago utiliza um dos primeiros rasgos de esperança contra o regime salazarista, a Revolta dos Marinheiros da Marinha Grande (Saraiva & Guerra, 1998, p. 525), que embora de prática falhada, foi o primeiro grande sinal do desejo de revolução: «há indícios malignos de que a força mental de Salazar não consegue chegar a todos os lugares com a potência original do emissor» (RR, 467). Na obra e na história, estes militares do mar afundaram-se no Tejo e, no pedido de tréguas que não foi respeitado pelo forte de Almada, uns morreram e outros foram presos no campo de concentração português, o Tarrafal, entre os mortos, no romance, Daniel Martins, o irmão de Lídia.

1.2 Factualidade literária e artística: A opção dramatúrgica de Helder Mateus da Costa

Os factos com base histórica não estão confinados à descrição do contexto sociopolítico europeu. É larga a riqueza da intertextualidade presente no romance, que para além das constantes passagens por citações, referências e menções alegóricas a outros autores, tem o seu expoente máximo num protagonista que foi invenção de um poeta, e em Lídia, uma das musas do poeta heterónimo Ricardo Reis; ou seja, a factualidade de Reis e de Lídia é inteiramente literária.

1.2.1 O enigma do *Labirinto*

No labirinto que é a cidade de Lisboa, onde Reis caminha sem propósito mais do que o de se encontrar, a literatura acaba por ser a bússola que o norteia. Saramago faz da estátua de Camões o ponto de referência de uma sociedade aprisionada na repressão que a ofusca.

As ruas da baixa lisboeta são o labirinto físico, mas o mais impossível é o labirinto existencialista de Ricardo Reis que, enquanto indivíduo, procura uma saída perante a dor que o rodeia; afinal, o espectador do mundo de Fernando Pessoa integrou

o espetáculo de Saramago, composto pela realidade inacreditavelmente brutal que foi o ano de 1936 e os que lhe seguiram.

A expressão desse labirinto que é a Europa de 1936 é metaforizada no romance policial de Herbert Quain: *The God Of The Labyrinth*. O livro que chega com Ricardo Reis é o único objeto que leva para o seu desaparecimento. É também ele o documento eleito para integrar o espetáculo de Helder Costa. *The God Of The Labyrinth*, o livro que o heterónimo lê, folheia, abandona e nunca termina, é afinal um livro que se aproxima do que poderia ser um heterónimo de um livro, já que ele nunca existiu, a não ser na obra literária imaginada por Jorge Luis Borges, na crónica «Análise da Obra de Herbert Quain» que integra *Ficções* (Borges, 2000, p. 45).

1.2.2 *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez

Também o espetáculo a que Reis assiste no Teatro Nacional D. Maria II foi, de facto, representado no ano de 1936: *Tá-Mar*¹⁶¹, peça teatral de Alfredo Cortez. É o pretexto para Ricardo Reis encontrar a jovem Marcenda, num jogo de sedução ingénuo entre as personagens enquanto assistem ao espetáculo.

O regionalismo poético de *Tá-Mar*, do dramaturgo Alfredo Cortez – que experimentou outros registos estéticos na sua obra dramática, para além do naturalismo a que ficou associado desde a estreia, em 1921, no Teatro Nacional D. Maria II, da sua primeira peça, *Zilda* –, foi o escolhido por Saramago para proporcionar o encontro entre Ricardo Reis e Marcenda. Mas serve também ao narrador como comparação, através dos gostos de Doutor Sampaio, isto é da classe que representa, para estabelecer a diferença entre *Tá-Mar* e a peça de sátira expressionista *Gladiadores*, que constitui a peça modernista mais experimental de Cortez: «o pai não tem muito para dizer-lhe, viu sozinho os *Gladiadores* há dois anos, e não gostou, esta interessou-o por ser de costumes populares» (RR, 144). Já Ricardo Reis não assistiu a *Gladiadores*, mas de *Tá-Mar* valeu-lhe quase só o encontro com Marcenda, pois o «linguajar nazareno»

¹⁶¹ *Tá-Mar* de Alfredo Cortez, estreou a 11 de janeiro de 1936 no Teatro Nacional, numa produção da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, com interpretação de: José Cardoso, Palmira Bastos, Amélia Rey Colaço, Emília de Oliveira, Maria Lalande, Raúl de Carvalho, João Villaret, Estêvão Amarante, Maria Clementina, Isabel Maria, Beatriz Santos, Maria Brandão, Robles Monteiro, João Silva, Adelina Abranches, Vital dos Santos, António Sacramento. Cf. *CET base – Teatro em Portugal*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (2018).

incomoda-o e não aprecia o paradigma naturalista da mera imitação do empírico como arte, pelo contrário, distingue-os – ele ou o Narrador:

Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitação, que foi fraqueza censurável do autor escrever a força no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. É ainda mais confusamente que Ricardo Reis pensa estas coisas, afinal é difícil, ao mesmo tempo, pensar e bater palmas, a sala aplaude e ele também, por simpatia, porque apesar de tudo está a gostar da peça, tirando o falar, grotesco em tais bocas, e olha para os lados de Marcenda, ela não aplaude, não pode, mas sorri. (RR, 145)

Este comentário de Saramago, diluído entre Reis e o Narrador, reflete a exigência na mimese escolhida pelo artista, neste caso um dramaturgo, perante a realidade de que a sua criação artística dá testemunho numa sociedade em ditadura. No entender de Armando Nascimento Rosa, Cortez, um dos grandes dramaturgos portugueses do século XX, foi também ele sujeito à censura do gosto, veiculada pela propaganda do Estado. Cortez, um dramaturgo que foi magistrado, sofreu a incompreensão do público e da crítica nas obras onde foi artística e ideologicamente mais arrojado, sendo esse fenómeno castrador para o desenvolvimento da criação dramática de um autor que estreou em tempos ainda da Primeira República e transita, enquanto autor encenado, para o regime do Estado Novo.

Na estética naturalista, de um realismo socialmente verosímil, com personagens sem ser autómatos de cena, Cortez revelara-se mestre, mas a sua ousadia recuará demasiadas vezes. Fera amansada pelo meio, Cortez talvez seja o caso exemplar do que uma envolvência sociocultural estreita e nefasta pode fazer, ao amputar as guias ao voo do artista. Para essa mediocrização de vários momentos da obra, contribuiria, infelizmente, o seu apurado ouvido para os dialetos regionais (...) que, uma vez teatralmente transpostos, rapidamente encaneceram, perdendo a acutilância comunicativa. E isto deve-se, sobretudo, à cedência de Alfredo Cortez em face da indigência ideológica propagada pelos lugares-comuns populistas que geram o Estado Novo. Por isso se assiste, constrangido, ao nacional-folclorismo de *Tá-Mar* (...) (Rosa, 1996, p. 313)

1.3 A factualidade dos espaços físicos

A ação do romance divide-se por três espaços distintos: o Mar (pois o romance começa antes de o Navio *Highland Brigade* atracar em Lisboa), a cinzenta cidade de Lisboa, onde se passa a maior parte da ação, e os caminhos até Fátima, onde Ricardo Reis procura a jovem Marcenda.

No espetáculo de Helder Costa, através das imagens projetadas em cena, viajamos até aos países e acontecimentos que tiveram relevo histórico e político no enredo do romance.

No entanto, o espaço eleito para a cena é a cidade de Lisboa: algumas ruas onde conversam Ricardo Reis e Fernando Pessoa; o Hotel Bragança – o quarto 201 onde fica hospedado - é também alusão ao 202¹⁶², número de porta onde vive em Paris o protagonista de *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queiroz - que, de facto, existiu na Rua do Alecrim, nº 12¹⁶³, estendendo-se até ao largo do Cais do Sodré; a casa do Alto de Santa Carina que existe, ainda hoje; à sede da PVDE na Rua António Maria Cardoso, aonde Reis é chamado, o Terreiro do Paço, onde Reis observa a calma que antecede o bombardeamento aos navios da Marinha Portuguesa, que protagonizam a primeira revolta contra o Estado Novo: Afonso de Albuquerque, Dão e o Bartolomeu Dias.

1.4 A ficção das figuras Ricardo Reis e Fernando Pessoa no contexto pessoano e saramaguiano

Fernando Pessoa idealizou a obra de Ricardo Reis em vários volumes. Este heterónimo acompanhou a produção poética e literária de Fernando Pessoa até ao fim dos seus dias, sendo que o último poema assinado por Reis está datado de 13 de novembro de 1935 e o poeta faleceu a 30 de novembro do mesmo ano.

A obra atribuída a Ricardo Reis por assinatura ou anotação de autoria compreende vinte e oito odes publicadas em vida: vinte na revista *Athena – Revista de*

¹⁶² Saramago precisa semelhanças entre Ricardo Reis e o último protagonista de Eça de Queiroz: Jacinto, como Reis, revela traços de alheamento e melancolia: «fosse duzentos e dois o número da porta, e já o hóspede poderia chamar-se Jacinto e ser dono duma quinta em Tormes, não seriam estes episódios de Rua do Alecrim, mas de Campos Elísios». (RR, 21)

¹⁶³ Atualmente, embora o edifício mantenha a sua funcionalidade de hotel já não tem o mesmo nome.

Arte, e oito na revista *Presença - Fôlha de Arte e Crítica*. *Livro Primeiro* foi o primeiro conjunto de poemas com assinatura de Ricardo Reis publicado, que integrou a primeira das cinco publicações de *Athena*, em outubro de 1924. A *Livro Primeiro*, seguiram-se publicações na revista *Presença*, nos números 31, 32 e 37.

Ricardo Reis é, na literatura pessoana, mais um dos filhos do *drama em gente*, que o Poeta pai, Fernando Pessoa, confere biografia e assinatura das *Odes* publicadas por si, e de cento e cinquenta e quatro textos publicados postumamente, numa obra trabalhada ao longo de vinte e um anos (Pessoa, 1994, pp. 9-12).

O *drama em gente* é uma expressão usada por Pessoa (Pessoa, 1969, p.40), um conceito que define a criação de personagens que não correspondem ao drama tradicionalmente concebido em cenas e atos, mas em poemas que correspondem a um determinado tipo de escrita e personalidade que o poeta-autor lhe confere, criando assim um monólogo carregado de ênfase dramática, uma proposta que demonstra a influência maeterlinckiana (Vasques, 2003, p. 81) e do teatro simbolista:

Paradoxalmente, as personagens do mais autêntico dos dramas que concebeu eram as várias individualidades em que desdobrou a sua complexa personalidade, os seus «heterónimos», que dizia deverem ser «considerados como distintas do autor delas», formando «cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas outro drama: um drama em gente, em vez de em actos», - formula evocativa das «máscaras nuas» de Pirandello, que testemunham dramaticamente, como a poesia de Pessoa, a fractura do homem contemporâneo. (Rebello, 1989, p. 116)

Fernando Pessoa explica, na primeira pessoa, as suas motivações heteronímicas na correspondência que troca com o poeta Adolfo Casais Monteiro sobre o conceito de heteronímia e a origem dos seus heterónimos (Pessoa, 1996, pp. 265, 266).

Sobre Ricardo Reis, o poeta Fernando Pessoa explica:

O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as coisas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reacção momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adopto nem aceito. Ocorreu-me a ideia de a tornar um neoclassicismo

«científico» [...] reagir contra duas correntes — tanto contra o romantismo moderno, como contra o neoclassicismo à Maurras. [...] (Pessoa, 1996, p. 385)

Ricardo Reis destacou-se na produção de poesia pessoana como o estoico que concebe a felicidade como aceitação do dia-a-dia, pela reflexão dos pequenos prazeres e a recusa de sentimentos que possam perturbar a tranquilidade; seguidor da filosofia epicurista, procura a liberdade e a felicidade pela ataraxia:

Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis. Tentaremos sintetizá-la.

Cada qual de nós — opina o Poeta — deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e lhe apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas.

Buscando o mínimo de dor ou [...], o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranquilidade, abstendo-se do esforço e da actividade útil.

Esta doutrina, dá-a o poeta por temporária. É enquanto os bárbaros (os cristãos) dominam que a atitude dos pagãos deve ser esta. Uma vez desaparecido (se desaparecer) o império dos bárbaros, a atitude pode então ser outra. Por ora não pode ser senão esta.

Devemos buscar dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade, coisas inatingíveis porque, quanto à liberdade, os próprios deuses — sobre que pesa o Fado — a não têm; quanto à felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver; e quanto à calma, quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre à espera da morte, dificilmente pode fingir-se calmo. A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer.

(Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1996, p. 386)

Monárquico, pagão, escreve odes para os deuses e não para os homens, para musas e não para mulheres. Esta máscara de Fernando Pessoa mostra-se alheia ao mundo e aceita-o tal como ele nos surge sem nunca o sujeito poético nele se envolver. Reis é o espectador do mundo, o estoico conformado que elege a falsa paz mascarada de livre arbítrio, que escolhe não escolher.

O Ano da Morte de Ricardo Reis espelha-se na sua epígrafe: «Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo». Ricardo Reis, o que Pessoa criou, teria essa sabedoria pelas mãos que escolhe não entrelaçar, não as entrelaça com Lídia, não as entrelaça com o mundo: assiste, observa, abdica. Mas o Reis que é recriado por Saramago volta a Portugal livre do seu progenitor literário Fernando Pessoa; o seu

criador morreu, e a criatura, heterónimo, antes marioneta, é agora livre, como humano que perdeu seu Deus e é agora o responsável pelos milagres no mundo.

Reis, de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, nasce dos dados biográficos que Pessoa lhe deu, mas confrontado com o ano que Saramago escolhe para o observarmos. O autor provoca, inteligentemente, o «grande indiferente» com o medo da solidão, o desejo da carne, o sangue da guerra, o desespero dos miseráveis, as manipulações políticas, a tirania da repressão, e a compaixão dos homens: ele deixa de ser somente o «monologador» poético e cultista de Pessoa para ganhar, com Saramago, uma espessura de ser humano em carne e osso no tempo da História, com todas as contradições, medos, paixões e aspirações que nos fazem adquirir humanidade, sendo o ponto máximo quando Lídia lhe anuncia que vai ser pai.

Sendo o protagonista do romance Ricardo Reis um heterónimo de Fernando Pessoa, há aquilo que podemos chamar uma estratégia de metaficção intertextual, pois Ricardo Reis nunca existiu para além da sua existência ficcional na poesia pessoana. A explosão do maravilhoso dá-se sobretudo na abordagem da personagem de Fernando Pessoa enquanto fantasma.

Mas Fernando Pessoa morto permite não só a invenção de Ricardo Reis-personagem como também uma nova estratégia em que o inverosímil toca as raias do maravilhoso: Fernando Pessoa visita pela primeira vez Ricardo Reis, identidades que ganham corpos individualizados, esteja um morto e o outro no contexto romanesco, pouco importa. (Silva, 1989, p. 170)

Maria Alzira Seixo afirma que, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, como em muitos romances do autor (tais como sejam *Memorial do Convento*, *Caim*, *Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa*, entre outros), a veracidade histórica é inspiração que sustenta as fantasias que são motivo do romance: uma figura pessoana que se relaciona com o fantasma de Fernando Pessoa, é o caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Saramago trata uma época utilizando acontecimentos verídicos, com uma narrativa realista quer na sua ordem cronológica, quer nos eventos que envolvem as personagens; no entanto todos os pontos de base histórica que alimentam o realismo do romance, giram em torno de um facto inverosímil (Seixo, 1999, p. 83).

2. Os espectadores do mundo: as personagens de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago escolhidas para o espetáculo de Helder Mateus da Costa

As personagens que compõem o *Ano da Morte de Ricardo Reis* são todas elas ficção, mesmo as que possuem um modelo verídico e/ou fabular, tais como sejam Fernando Pessoa (o poeta modernista português), Ricardo Reis (um dos heterónimos que Pessoa criou através do *drama em gente*), Lídia que é figura literária da obra de Pessoa assinada por Reis, inspirada também ela na Lídia de Horácio), Marcenda (figura ausente em Reis e cuja criação é inspirada numa jovem que Saramago observou, incapaz de mexer o seu braço)¹⁶⁴.

Seguindo o pensamento de Maria Alzira Seixo, há um desdobramento nas personagens e para lá delas, pela dualidade onde cada uma espelha o inverso da outra, Ricardo Reis/Fernando Pessoa, Lídia/Marcenda.

2.1 – Ricardo Reis, vivo

(...) [p]ega na caneta, e escreve no livro das entradas, a respeito de si mesmo, o que é necessário para que fique a saber-se quem diz ser, na quadrícula do riscado e pautado da página, nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas. (RR, p. 23)

¹⁶⁴ A personagem de Marcenda é a única que Saramago considera como inspiração noutra ser humano anónimo. Ele explica em entrevista a Carlos Reis como surgira esta personagem: «Há uma exceção, mas que nem sequer é uma personagem: a rapariga d'*O Ano da Morte de Ricardo Reis* que tem o braço esquerdo paralisado nasceu num restaurante, mas não como personagem: de facto eu não sei nada da vida dessa rapariga, só sei que estava sentado num restaurante e que havia um grupo de jovens, rapazes e raparigas, uns quatro ou cinco, e havia uma rapariga que estava a comer e eu estranhava que ela estivesse a comer só com garfo na mão direita. Até que, num certo momento, vi-a agarrar no braço e pô-lo sobre a mesa e isso impressionou-se muito. A mutilação, o defeito físico, tudo isso são coisas que me impressionam muito, como injustiças. E quando precisei de inventar a Marcenda, que tem um nome que não existe, apresentou-se-me aquilo.» (Reis, *Diálogos com José Saramago*, 1998, p. 132). Por seu turno, em entrevista a Adelino Gomes, no jornal *Público*, Saramago refere a fonte pessoana onde foi buscar o nome de Marcenda, que não ocorre no texto de Reis como um nome próprio, mas sim como adjetivo: «Marcenda não é uma "personagem literária" de Reis, não é sequer um nome feminino com presença nos vocabulários onomásticos. A palavra aparece na ode "Saudoso já deste Verão que vejo" designando uma rosa emurchecida. Achei que estava a carácter com a "minha" personagem.» Cf. *Entrevista a José Saramago*. Público – Coleção Mil Folhas. (2002)

A personagem de Ricardo Reis na obra de Saramago tem as mesmas características físicas e biográficas que Fernando Pessoa lhe dera. No entanto, o espaço de existência que Saramago lhe confere dá-lhe a possibilidade de um desenvolvimento humano, tanto como consequência das relações humanas que estabelece com as personagens Lúdia e Marcenda, como pela sua sensibilidade perante o mundo que o rodeia: à medida que o ano decorre e a vida de Reis também, ele que em Pessoa se apresentava o grande indiferente, disciplinado, idealista, contemplador da perfeição, do Olimpo e da beleza clássica, depara-se sobrevivendo no caos social de uma paisagem de pobreza, repressão, miséria que não deixa espaço à contemplação que até aqui era a sua filosofia estoica e modo de enfrentar a vida.

Mas eis que na estratégia do romance o questionamento de Ricardo Reis será redimensionado, passando de individual a coletivo. A sua proposta é lançar o personagem num emaranhado social e político, ideológico, alargando a sua inquietação para algo como: «quem sou eu aqui?» (Silva, 1989, p. 147)

Reis é forçado a preocupar-se com as questões sociais e políticas que o rodeiam, pelo poder que estas forças têm na vida do ser humano, manipulando ainda que indiretamente o percurso da sua vida. Estas forças estão presentes pelas notícias da imprensa, pela perseguição de que é alvo quando investigado pela PVDE, pela proximidade que desenvolve com Lúdia e as suas conversas sobre o regime com Daniel o irmão revolucionário da criada, e até mesmo quando se apaixona por duas mulheres imperfeitas naquele que antes era o seu arquétipo de ideal feminino: Marcenda, mais próxima da apatia das deusas do Olimpo, mas deficiente pela impossibilidade de mover o seu braço; e Lúdia, cujo nome é o mesmo que a musa que criara em seus poemas, mas que aqui é uma criada de hotel, de classe social baixa, quase analfabeta, que lhe desperta a atração sexual, e lhe ensina a amizade, a gratidão e o companheirismo - no fundo tudo o que conhece sobre o amor.

O poeta *perfeito* de Pessoa chega a Lisboa e a este romance como Fernando Pessoa o criara, mas, com Saramago, ele dilui-se na humanidade com todas as suas imperfeições, vergonhas, desejos, medos, esperanças, paixões e fracassos:

Está já composto Ricardo Reis de vestuário e modos, barba feita, roupão cingido, abriu mesmo meia janela para arejar o quarto, aborrece os odores nocturnos, aquelas expansões do corpo a que nem poetas escapam. (RR , p. 74)

Não te queres deitar, Prometi a minha mãe que ia lá almoçar, se me deito chego atrasada. Só um bocadinho, vá, depois deixo-te ir, a mão de Ricardo Reis desceu até à curva da perna, levantou a saia, passou acima da liga, tocou e acariciou a pele nua, Lídia dizia Não, não, mas começava a ceder, tremiam-lhe os joelhos foi então que Ricardo Reis percebeu que o seu sexo não reagia, que não iria reagir, era a primeira vez que lhe acontecia o temido acidente, sentiu-se tomado de pânico, lentamente retirou a mão, murmurou, Põe-me a água a correr, quero tomar banho, ela não compreendeu, começara a desapertar o cós da saia, a desabotoar a blusa, e ele repetiu, numa voz que de súbito se tornara estridente, Quero tomar banho, põe-me a água a correr, atirou o jornal para o chão, enfiou-se bruscamente pelos lençóis abaixo e voltou-se para a parede, quase derrubou o tabuleiro do pequeno-almoço. Lídia olhava-o desconcertada, Que foi que eu fiz, pensou, eu até me ia deitar, mas ele continuava de costas viradas, as mãos, que ela não podia ver, tentavam excitar o sexo desmaiado, mole, oco de sangue, vazio de vontade, e inutilmente se esforçavam, agora com violência, ou raiva, ou desespero. (RR pp. 399-400)

Saramago compõe o heterónimo com o pormenor realista da humanidade, aproximando-o da intimidade da vida dos homens. O herói da trama não é biologicamente diferente dos seus leitores; subtilmente, o autor envolve o leitor com o dia-a-dia da personagem causando uma identificação comum.

Por outro lado, na evolução da personagem, Reis começa por ser um homem que se preocupa com a aparência do aspeto físico, assim como a aparência de sua vida; há uma preocupação com a barba, a limpeza, a roupa cuidada:

Tenho de me levantar, não ia ficar deitado todo o dia, constipação ou gripe não pedem mais que resguardo, remédios poucos. Ainda dormitou, abriu os olhos repetindo, Tenho de me levantar, queria lavar-se, fazer a barba, detestava os pêlos brancos na cara, mas era mais tarde do que supunha, não olhara o relógio, agora estavam batendo à porta, Lídia, o pequeno-almoço. (RR, p. 228-229)

Com a passagem de tempo e da trama, Reis vai-se afastando dos ideais superficiais a tal ponto que chega a haver um descuido com a sua aparência, e por fim o desinteresse total:

Tinha à sua frente um dia longo, uma longa semana, de tudo o que lhe apetecia era ficar deitado, no morno dos cobertores, deixando crescer a barba, tornar-se musgo (...) (RR, p. 333)

Ricardo Reis ouviu-a entrar, chamou com voz ensonada, e ela apareceu entre portas, ainda com a chave, o pão, o leite e o jornal nas mãos, disse, Bom dia, senhor doutor, ele respondeu, Bom dia, Lídia, foi assim que se trataram no

primeiro dia e assim irão continuar, nunca ela será capaz de dizer, Bom dia, Ricardo, mesmo que ele lho pedisse, o que até hoje não fez e não fará, é suficiente confiança recebê-la neste preparo, despenteado, de barba crescida e hálito noturno. (RR, p. 395)

A si mesmo se vê como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno, de todos os dias, e este outro, também Ricardo Reis, mas só de nome, porque não pode ser a mesma pessoa o vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira, um pedindo contas ao outro da loucura que foi ter vindo a Fátima sem fé, só por causa duma irracional esperança (...) Ricardo Reis aceita com humildade as censuras, admite as recriminações, e, com a grande vergonha de se ver tão sujo, imundo, puxa a manta por cima da cabeça e continua a dormir. (RR, p. 445)

Ricardo Reis levanta-se, põe a gravata, vai sair, mas ao passar a mão pela cara sente a barba crescida, não precisa de olhar-se ao espelho para saber que não gosta de si neste estado, os pelos brancos brilhando, cara de sal e pimenta, anúncio da velhice. (RR, p. 578)

O poeta que em Pessoa hesitava constantemente sobre a sua relação com o mundo: se por um lado queria viver o dia pleno ao sabor do *carpe diem*, por outro a entrega nunca poderia ser plena pela crueza da efemeridade. Em Saramago esta hesitação passa pelas coisas mais simples. Ricardo Reis apresenta-se como um homem inseguro, que constantemente questiona as suas possíveis ações antes de agir, e depois de agir questiona e arrepende-se muitas vezes dos seus atos, ainda que estes não tenham relevância aparente para o narrador; a personagem está constantemente com medo de cair no ridículo. São exemplo deste sentimento na sua relação com a empregada de hotel, Lídia:

Ricardo Reis passou todo o dia fora a remoer a vergonha, sobre todas indigna porque o não vencera um adversário, senão o seu próprio medo. E decidiu que no dia seguinte mudaria de hotel, ou alugaria uma parte de casa, ou regressaria ao Brasil no primeiro barco, parecem dramáticos efeitos para causa tão pequena, mas cada pessoa sabe quanto lhe dói e onde, o ridículo é como uma queimadura por dentro, um ácido em cada momento reavivado pela memória, uma ferida infatigável. (RR, p. 130)

E até mesmo com Marcenda, sobre a intenção dos seus sentimentos, e a forma como os expor:

(...) [u]m homem rodeado de escuros e altos móveis escreve uma carta, compondo e adequando o seu relato para que o absurdo consiga parecer lógico,

a incoerência retidão perfeita, a fraqueza força, a humilhação dignidade, o temor desassombro, que tanto vale o que fomos como o que desejaríamos ter sido, assim o tivéssemos nós ousado quando fomos chamados a contas, sabê-lo já é metade do caminho, basta que nos lembremos disto e não nos faltem as forças quando for preciso andar a outra metade. (*RR*, p. 271)

O medo, outra característica pouco encontrada nos grandes heróis romanescos, mas sentimento certo na humanidade é também uma consciência presente na personagem de Reis; importa, no entanto, distinguir os dois tipos de medo: o medo da solidão, e o medo da Polícia Política do regime do Estado Novo.

Ricardo Reis fechou a janela, apagou a luz, foi recostar-se, fatigado, no sofá, com uma manta estendida sobre os joelhos, ouvindo o escuro e monótono ruído da chuva, este ruído é verdadeiramente escuro, tinha razão quem o disse. Não adormeceu, tem os olhos muito abertos, envolvido na penumbra como um bicho-da-seda no seu casulo, Estás só, ninguém o sabe, cala e finge, murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la, também ao silêncio e ao fingimento, por não serem capazes de mais que dizer, porque elas não são, as palavras, aquilo que declaram, estar só, caro senhor, é muito mais que conseguir dizê-lo e tê-lo dito. (*RR*, p. 274-275)

Este último exemplo de medo, esse mais próximo do terror, um medo fisicamente doloroso, o medo da agressividade dos homens, dos governos, dos homens que dirigem os governos, e dos homens que seguem as instruções desses líderes: a solidão que assusta Ricardo Reis, não é só a da escuridão de uma vida sozinha, mas de uma possível injustiça quando chamado a perguntas na Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, que nos lembra uma caça às bruxas onde uma suspeita, uma denúncia, verdadeira ou falsa, pode mudar e em tanto casos, acabar com a vida de um cidadão:

Ainda estava de gabardina vestida, era como se aqui tivesse entrado para logo sair, visita de médico, segundo o céptico dito popular, ou rápida inspeção de um lugar onde talvez venha a viver um dia, e afinal, disse-o em voz alta, como um recado que não deveria esquecer, Eu moro aqui, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra, então cercou-o um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão doutra cave ainda mais funda, ou para a ausência, o vazio, o nada, a passagem para um não ser. (*RR*, p. 302)

Deixe lá, não tome as minhas palavras como uma censura, deu-me até muito gosto que tivesse aparecido, esta primeira noite, provavelmente, não ia ser fácil,

Medo, Assustei-me um pouco quando ouvi bater, não me lembrei que pudesse ser você, mas não estava com medo, era apenas a solidão, Ora, a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz, (RR, p. 312-313)

Ricardo Reis, o amante das Deusas do Olimpo, nunca assumiu a intimidade com Lídia, nem a relação, nem o fruto da relação: resigna-se ou acobarda-se perante a força de Lídia, escolhendo não assumir a paternidade do filho, iludindo-se no argumento de Lídia não se importar com essa não decisão. No entanto, não são depreciativos todos os sentimentos deste Reis de Saramago, ele também é sinceramente grato a esta mulher que é afinal mais heroica que o protagonista:

Lídia aconchegou-se melhor, quer que ele a abrace com força, por nada, só pelo bem que sabe, e diz as incríveis palavras, simplesmente, sem nenhuma ênfase particular, Se não quiseser perfilhar o menino, não faz mal, fica sendo filho de pai incógnito, como eu. Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha, outras de piedade, distinga-as quem puder, num impulso, enfim, sincero, abraçou-a, e beijou-a, imagine-se, beijou-a muito, na boca, aliviado daquele grande peso, na vida há momentos assim, julgamos que está uma paixão a expandir-se e é só o desafio da gratidão. (RR, p. 499)

Para além das relações com as mulheres do romance, também os acontecimentos de 1936 envolvem Reis na realidade do mundo. O poeta da contemplação assiste aos pobres do Poço dos Negros (Lisboa), aos miseráveis doentes a caminho de um milagre que não chega (na peregrinação a Fátima), aos ideais fascistas a rebentarem na Europa, a uma guerra sangrenta que rebentava e explodia em Espanha, a jovens idealistas marinheiros, que não sabiam para que porto partiam quando da Marinha Grande conspiravam a liberdade.

Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco. A Europa ferve, acaso transbordará, não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça. (RR, p. 519)

Ricardo Reis leu a notícia brevíssima, em página interior encontrou um telegrama atrasado, Receia-se em Madrid um movimento revolucionário fascista, esta palavra incomodou-o subtilmente, é verdade que a notícia vinha da capital espanhola, onde tem assento O governo de esquerda, percebe-se que usem uma linguagem assim, mas seria muito mais compreensível se se dissesse, por exemplo, que se levantaram os monárquicos contra os republicanos, dessa

maneira saberia Ricardo Reis onde estavam os seus, que ele próprio é monárquico, como estamos lembrados, ou é altura de recordar, se esquecidos. (RR, p. 520)

Quando será que eles saem, Um destes dias, respondeu Lúcia, uma tenaz de angústia aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor. (RR, p. 570)

A personagem de Reis evolui até à sua consciencialização profunda do *outro* e da influência do contexto social no homem individual. Ricardo Reis, que inicialmente ainda trazia as características de indiferença que Fernando Pessoa lhe dera, termina esta viagem pelo ano de 1936 como um homem que se importa, mas que se sente completamente inútil perante a evolução dos acontecimentos que não pode controlar. A personagem de Reis sente, finalmente, a necessidade da transformação do mundo, no entanto continua incapaz de agir sobre ele.

Ricardo Reis levanta-se do banco, os velhos, ferozes, já não dão por ele, o que valeu foi ter dito uma mulher, compassiva, Coitadinhos, refere-se aos marinheiros, mas Ricardo Reis sentiu esta doce palavra como um afago, a mão sobre a testa ou suave correndo pelo cabelo, e entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele aquele a quem já nada importa que um perca e outro vença. (RR, pp. 577-578)

Se estes são os dados fundamentais para a criação da personagem de Ricardo Reis neste processo dramático, não podemos excluir que existiram três estádios fundamentais na criação da personagem Ricardo Reis: os dados biográficos da autoria de Fernando Pessoa, as características humanas de Saramago e a encenação de Helder Costa; os três pontos de vista dos autores são os pilares da criação da personagem interpretada pelo ator Adérito Lopes: Ricardo Reis, personalidade heteronímica de Fernando Pessoa, personagem literária desenvolvida por Saramago, e figura teatral de Helder Costa.

2.2 – Fernando Pessoa, morto

Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente, morreu anteontem em silêncio, como sempre viveu, mas como as letras em Portugal não sustentam ninguém, Fernando Pessoa empregou-se num escritório comercial, e, linhas adiante, junto do jazigo deixaram os seus amigos flores de saudade. Não diz mais este jornal, outro diz doutra maneira o mesmo, Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S. Luís, no sábado à noite, na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis (...) (RR, p. 42-43)

Fernando Pessoa, o fantasma, apenas interage com Ricardo Reis. O poeta que é criador do heterónimo, surge em onze encontros ao longo do romance onde tem vários diálogos com Reis sobre os acontecimentos que rodeiam o protagonista e as relações que este estabelece com as personagens integrantes da história. São diálogos quase que psicanalíticos que o criador tem com a sua obra, que agora é livre de viver a sua própria história, dono do destino que Pessoa lhe conferiu pertencer aos deuses.

Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se, Então como tem passado, um deles fez a pergunta, ou ambos, não importa averiguar, considerando a insignificância da frase. (RR, pp. 105-106)

Ambos são matéria fantástica do romance de Saramago, um é um fantasma o outro um heterónimo, por outras palavras um está morto e o outro nunca existiu.

Ricardo Reis é apenas uma criação literária de Fernando Pessoa, isto é, o poeta autor criou a sua personalidade, a sua biografia e a sua poesia, fazendo do heterónimo uma personagem tão completa que se aproxima de uma personagem teatral, o que faz de Pessoa um poeta dramático, como o próprio viria muitas vezes a assumir. Mas nesta ficção, em que Pessoa é também uma personagem, Reis é o único que tem vida, e assim uma posição de autonomia perante Pessoa que é agora um fantasma. A condição de fantasma que Saramago confere a Pessoa torna-o mais próximo do que seria a existência de um heterónimo: «A morte inverte os valores e é como se fosse ele o heterónimo,

uma parte e não o todo que coordena e aciona de seu drama em gente.» (Silva, 1989, p. 172)

Na sua primeira aparição compreendemos o tempo que terá o desenvolvimento do romance, assim como as características deste Fernando Pessoa fictício:

Puxou uma cadeira e sentou-se defronte do visitante, reparou que Fernando Pessoa estava em corpo bem feito, que é a maneira portuguesa de dizer que o dito corpo não veste sobretudo nem gabardina nem qualquer outra proteção contra o mau tempo, nem sequer um chapéu para a cabeça, este tem só o fato preto, jaquetão, colete e calça, camisa branca, preta também a gravata, e o sapato, e a meia, como se apresentaria quem estivesse de luto ou tivesse por ofício enterrar os outros. Olham-se ambos com simpatia, vê-se que estão contentes por se terem reencontrado depois da longa ausência, e é Fernando Pessoa quem primeiro fala, Soube que me foi visitar, eu não estava, mas disseram-me quando cheguei, e Ricardo Reis respondeu assim, Pensei que estivesse, pensei que nunca de lá saísse, Por enquanto saio, ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga das nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco, salvo casos excepcionais nove meses é quanto basta para o total olvido, e agora diga-me você que é que o trouxe a Portugal. Ricardo Reis tirou a carteira do bolso interior do casaco, extraiu dela um papel dobrado, fez menção de o entregar a Fernando Pessoa, mas este recusou com um gesto, disse, Já não sei ler (...) Fernando Pessoa levantou-se do sofá, passeou um pouco pela saleta, no quarto parou diante do espelho, depois voltou, É uma impressão estranha, esta de me olhar num espelho e não me ver nele, Não se vê, Não, não me vejo, sei que estou a olhar-me, mas não me vejo, No entanto, tem sombra, É só o que tenho. (RR, pp. 106-108)

Os oito meses que restam até que Fernando Pessoa desapareça irreversivelmente na sua morte são os mesmos que Reis tem para assumir-se como homem conquistando as rédeas da sua vida, modificando a sua atitude de espectador e para ser ator ativo no espetáculo do mundo, como nos indica Teresa Cristina Cerdeira da Silva: «O romance oferece-lhe, na verdade, a chance de se criar para sempre, ou de mergulhar para sempre no ficcional, para tal posição ele terá nove meses – tempo para nascer ou morrer definitivamente». (Silva, 1989, p. 170)

No primeiro encontro dos poetas, compreendemos que Fernando Pessoa enquanto morto vai perdendo gradualmente as suas características de vivo, o poeta que é incapaz de ler, e esta é a primeira característica que perde com a morte, até gradualmente ir desaparecendo, como gradualmente desaparecem os humanos na história do mundo, para Pessoa apenas lhe resta o tempo da gestação de um ser humano, pois é também esse o tempo do seu esquecimento.

A caracterização da morte na ficção de Saramago não só aproxima Pessoa de dois conceitos: o da lucidez, pois a morte traz lhe o conhecimento lucido sobre o sentido de estar vivo; e a inutilidade absoluta desse conhecimento já não ter qualquer propósito.

2.3 - As imagens do Feminino

Se há uma constante na vasta e multifacetada obra de José Saramago é a qualidade iniciática que atribui ao Feminino. Digo melhor, para não transformar experiências vividas ou imaginadas num conceito abstrato: às mulheres. Cada uma delas com uma individualidade própria. Saramago transforma a imaginação do desejo na experiência do desejo imaginado. Ou a imaginação da memória na memória da imaginação. A fivela que une memória e imaginação é o amor. (Aranda, 2015, p. 9)

A sedução é uma constante na obra de Saramago. Ele surge quase sempre no início dos grandes amores saramaguianos, (Aranda, 2015, p. 23) e também em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, há um forte jogo de sedução entre as personagens, tanto de Lídia que deixa dois travesseiros na cama do hóspede Reis, como em Marcenda, que aparentemente ingênua o seduz. Estas duas paixões de Reis, estas duas Lídias *à beira do rio*, enlaçam as suas mãos no poeta, pois para Saramago os amores que interessam a sua obra são os possíveis, ou seja, os palpáveis e carnaís:

É um amor materializado porque, como diz no livro-entrevista de Juan Arias *Saramago: o amor possível*, o amor que o autor expõe é sempre assim: possível. Amores fortes, passionais mas sem ruturas, sem o acrescento de sofrimentos desmedidos nem tarefas irrealizáveis. «Nos meus romances não costuma haver esses exageros», diz, referindo-se a esse romance contemporâneo em que «todos os amores estão estragados, como também no cinema. Tudo tem que ser levado ao limite, quando na vida normal nem tudo atinge esses limites extremos. A vida às vezes é muito mais normal que tudo isso» (Aranda, 2015, p. 91)

As duas musas de Reis de Saramago, as personagens Lília e Marcenda, são opostos imperfeitos aos olhos do poeta. Lília, homónima da musa de Horácio, é uma mulher simples que trabalha no hotel como criada:

Lília tem quê, os seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto, se há importância em mencionar os sinais particulares ou as características físicas duma simples criada que até agora não fez mais que limpar o chão, servir o pequeno-almoço e, uma vez, rir-se de ver um homem às costas doutro, enquanto este hóspede sorria (...) (RR, p. 114)

Marcenda é uma jovem bela, frágil e doente, seria a típica donzela, se não fosse a sua deficiência que a impossibilita de mover o seu braço: «[é] Marcenda, estranho nome, nunca ouvido, parece um murmúrio, um eco, uma arcada de violoncelo, *les sanglots longs de l'automne*, os alabastros, os balaústres, esta poesia de sol-posto e doente irrita-o, as coisas de que um nome é capaz (...)» (RR, p. 134-135)

É a relação com estas duas mulheres - especialmente com Lília pelo seu desenvolvimento - que será a ligação de Reis à humanidade. Ou não nos lembrasse sempre Saramago que o amor nos faz humanos.

2.3.1 Lília, a possibilidade de ser

Há aí uma figura por quem eu tenho, eu diria, quase... amor! Que é a Lília! A Lília, criada de um hotel, mulher quase analfabeta, e que está todo o tempo a dar lições de sensatez e de verdadeira sabedoria ao Doutor Ricardo Reis.¹⁶⁵

O Ano da Morte de Ricardo Reis, evoca para além do heterónimo, uma das musas das suas odes:

«Lília, diz, e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lília, à lareira, como estando, Tal seja, Lília, o quadro, Não desejemos, Lília, nesta hora, Quando, Lília, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lília, à beira-rio (...)» (RR, p. 61)

¹⁶⁵ Cf. José Saramago - entrevistas raras. LetrasInverso. (2016)

No entanto, Lúdia de Saramago não é Lúdia de Pessoa, nem de Horácio. A pagã triste com flores no regaço, que conhecemos na Literatura Portuguesa como musa que inspira um amor platónico na poesia de Ricardo Reis, e que nunca chega a ser consumado para que nunca acabe, em Saramago é amor consumado antes de começado.

Entre as duas personagens que começam por se envolver no hotel, numa relação secreta entre hóspede e criada, desenvolve-se a uma profunda ligação, embora nunca assumida pelo médico-poeta.

Lúdia resigna-se à sua condição de amante, sem alimentar esperanças da relação tornar-se um compromisso oficial, «vive o dia, porque é ele». No fundo, Lúdia de Saramago é a mais feliz realização do *carpe diem* que Fernando Pessoa apresenta na poesia assinada por Ricardo Reis.

A singular Lúdia, que na simplicidade no seu ponto de vista transmite as ideias mais profundas de generosidade e honestidade, é também admirada pelo narrador, elevada a heroína por Saramago, a mulher do povo que escolhe criar o filho sozinha, que ama no mais humilde amor, mesmo que não seja recíproco.

Depois, na cozinha, enquanto lava a louça suja acumulada, desatam-se-lhe as lágrimas, pela primeira vez pergunta a si mesma o que vem fazer a esta casa, ser a criada do senhor doutor, a mulher-a-dias, nem sequer a amante, porque há igualdade nesta palavra, amante, amante, tanto faz macho como fêmea, e eles não são iguais, e então já não sabe se chora pelos mortos de Badajoz, se por esta morte sua que é sentir-se nada. (RR, pp. 550-551)

2.3.2 Marcenda, mera existência

Marcenda é na ótica de Maria Alzira Seixo, «a existência deslocada da sua musa Lúdia», cujo próprio nome de Marcenda traduz o seu desvanecimento: «para além da relação com um radical latino que o faz significar “a que está a enfraquecer”, “a que vai murchar”» (Seixo, 1999, p. 42).

Ao contrário de Lúdia, Marcenda é uma jovem instruída e burguesa. É imóvel do seu braço esquerdo, por afeção cardíaca, ou desgosto da perda da sua falecida mãe, segundo acredita. Marcenda é então doente do seu coração, não de uma afeção cardíaca

como alguns médicos supõem, mas da sua alma. O seu braço representa a inércia, a apatia, e a fraqueza do homem perante o mundo, ou até mesmo, segundo Carlos Reis, a dimensão simbólica desta mão, tal como a de Baltazar Sete Sois em *Memorial do Convento*, traduzindo a acinesia da esquerda na necessidade de oposição à estagnação da ditadura salazarista. (Reis, *José Saramago - O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 2017, p. 32).

Em suma, esta personagem tem uma atitude muito semelhante ao que seria esperado da atitude do Ricardo Reis de Pessoa; o estoicismo do poeta pessoano espelha-se nesta personagem que vive oprimida e controlada pelo pai.

O seu amor por Ricardo Reis é por opção da jovem um amor platónico que não tem coragem de viver, desenlaçando as mãos e lembrando que «Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio. /Mais vale saber passar silenciosamente/ E sem desassossegos grandes.»; por isso, embora seja a eleita pelo poeta para o casamento, não aceita, optando por não realizar o seu amor.

2.4 - As imagens da repressão: Salvador, Doutor Sampaio e Victor

A repressão política e social não é apenas demonstrada nas notícias dos jornais e nas conversas com Lídia, elas são também personificadas nas personagens de Salvador, o rececionista do Hotel Bragança, Doutor Sampaio o pai de Marcenda e Victor, o agente da Polícia de Vigilância de Defesa do Estado (PVDE).

Salvador, que habitualmente se dirige a Ricardo Reis com frases irónicas e dúbias, é um informante da PVDE, cujo posto de trabalho é uma mais-valia para esta segunda função, pois é a pessoa que controla as entradas e saídas do hotel, assim como a identidade de todos os que o frequentam. É Salvador que informa Victor sobre todos os passos de Ricardo Reis, e é também ele que anuncia ao médico ter sido chamado a perguntas na sede da PVDE.

É no interrogatório da PVDE a que o poeta é submetido que conhece Victor, o polícia que tem o mesmo nome do polícia do filme *A Revolução de Maio*, tratado no livro como exemplo de outra forma de «discurso panfletário» do regime salazarista. A

personagem apresenta-se arrogante, ameaçadora e com um discurso de violência verbal sobre Ricardo Reis, e com um insuportável cheiro a cebola que denuncia a sua presença. (Silva, 1989, pp. 135-136)

Doutor Sampaio, pai de Marcenda, é um advogado residente em Coimbra, que todos os meses visita a sua amante em Lisboa, utilizando a desculpa de consultas médicas da sua filha. Embora a personagem não seja muito aprofundada ou descrita pelo narrador, conhecemos no entanto a sua falsa moral, a sua simpatia pelas ideias fascistas e agrado com o regime do Estado Novo pelas conversas com Ricardo Reis:

Ah, claro, os jornais, devem ser lidos, mas não chega, é preciso ver com os próprios olhos, as estradas, os portos, as escolas, as obras públicas em geral, e a disciplina, meu caro doutor, o sossego das ruas e dos espíritos, uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista, verdadeiramente uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo, que era do que andávamos a precisar (...) (RR, p. 185)

2.5 Saramago/Narrador

O que nós sempre contamos, afinal, é a nossa própria história, não a história da nossa vida, aquela a que chamamos biográfica, mas essa outra que dificilmente saberíamos contar em nosso próprio nome, não tanto porque nos desse demasiada vergonha ou nos trouxesse demasiado orgulho, mas porque o que há de grande no ser humano é grande de mais para poder ser dito em palavras, fossem elas milhares, e porque o que faz de nós geralmente pequenos e mesquinhos é a tal ponto quotidiano e comum que por aí não encontraríamos nada de novo que pudesse comover esse outro grande e pequeno ser que o leitor é. (Saramago, *O Autor como Narrador*, 1997)

O Narrador de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, como o da maioria dos romances saramaguianos, tem um papel ativo na apreensão da obra. Não é um narrador participante, não vivenciou a história que conta, mas alcança uma relação com o leitor numa presença que se reforça nas várias expressões, comentários e profecias carregadas de ironia e aforismos. Ele chega até a sair da terceira pessoa do singular para usar a primeira pessoa, falando diretamente com o leitor e aproximando-se do que pode ser uma personagem.

Narrador que se define em função de um tempo conjuntural e conjectural (história e ficção), espécie de consciência infeliz na sua onisciência

desenganada (propensa à moralização, ao aforismo e à profecia) mas ao mesmo tempo satisfazendo-se com a perspectivização lúdica dos materiais que domina, fazendo humor com as suas possibilidades manipuladoras e comprazendo-se cinicamente (ou mesmo despidoradamente) no desvelar progressivo e pormenorizado dos meandros mais secretos das motivações das suas criaturas. (Seixo, 1999, p. 43)

Se Saramago assume que, no seu ponto de vista, o autor - seja ele romancista, poeta, dramaturgo - é inseparável do seu narrador quando o há, assim como das suas personagens, (Saramago, *O Autor como Narrador*, 1997, pp. 34 - 41), Hélder Costa criou Saramago como personagem em 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. É a personagem de Saramago que fecha o espetáculo, como história que nunca acabará na expectativa do grito do Adamastor, como necessidade de ação humana perante o espetáculo do mundo, que a terra ainda espera.

A voz monologal do narrador observa, comenta, e conduz as personagens e o contexto que as envolve de uma forma quase que profética, pois o narrador/autor (e o próprio leitor), conhece (m) perante uma trama de base histórica, o destino dos acontecimentos. No fundo, Saramago rescreve a história, como acontece numa literatura de inspiração pós-modernista, na qual se insere (Seixo, 1999, p. 84), mas cuja voz ganha uma proximidade face ao leitor, também pela própria escrita na pontuação do seu discurso, onde as vozes do narrador e das personagens se diluem:

O facto torna-se, pois, objecto da ficção, e é o sujeito-narrador (correlativo do sujeito-leitor) que emerge na constituição do objecto literário, e não da sua referência, que no entanto deste modo também comenta e modaliza. Este jogo de pessoas múltiplas configura-se numa unicidade compósita que é ainda sublinhada por um ritmo discursivo que omite o sistema de pontuação da norma linguística para acentuar a escansão de incidência identitária e monótona fundada na pausa sistemática da virgulação – como se tudo, na narrativa, incluindo os diálogos, estivesse submetido à voz comum de um saber original e total, profético e quase divino (isto é, onisciente), que pode, só ele, exprimir a relação imanente mas sacralizada do homem com o mundo (...). (Seixo, 1999, p. 85)

3. A cenologia de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* – opções na adaptação da ação do romance: criação dramatúrgica e encenação de Helder Mateus da Costa

O Ano da Morte de Ricardo Reis de José Saramago apresentou-se no Teatro Cinearte como uma criação de Helder Costa, desde a sua adaptação dramatúrgica até à sua encenação. A interpretação dos atores coube a Adérito Lopes (Ricardo Reis), Ruben Garcia (Fernando Pessoa), Sónia Barradas (Lídia), Carolina Parreira (Marcenda), Samuel Moura (Salvador), João Maria Pinto (Doutor Sampaio) e Sérgio Moras (Victor e Saramago), numa realização cénica denominada *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

A dramatização do romance de Saramago não pode ser analisada sem ter em conta a sua teatralização, pois a escolha de momentos do livro para cenas em palco ofereceu-nos um guião que só se completa na sua encenação (Pavis, 2008, p. 374).

O romance na sua adaptação para teatro foi dividido em dois atos que se distinguem pelos dois espaços cénicos distintos, e que também correspondem a dois estádios distintos da evolução da trama. Ao primeiro ato corresponde a chegada de Reis a Lisboa e permanência no Hotel Bragança, o segundo e último ato engloba a mudança para a casa alugada no Alto de Santa Catarina até ao desaparecimento de Ricardo Reis. Ricardo Reis, quando hóspede do hotel, é ainda um homem sem motivação de instalação na cidade de Lisboa, sem desejos específicos de realização humana, é ainda o espectador do mundo. A opção de se instalar numa casa alugada é já o reflexo da necessidade de permanência, de mais do que estar, ser.

Na encenação proposta por A Barraca, Helder Costa desenhou um espetáculo com influências claras de dois nomes da história do teatro contemporâneo: Erwin Piscator e Bertold Brecht, cujas linhas estéticas identificamos no dispositivo cénico, e como já referimos no capítulo primeiro são características habituais nas propostas de Costa.

O romance desenvolve-se com os acontecimentos do ano de 1936, e também o espetáculo o faz: o cenário europeu do ano que dá nome ao espetáculo é presente na conceção do espaço cénico, cuja criação implica linguagens que identificamos como

oriundas de Piscator, de Brecht, marcas que também já são a assinatura do encenador Hélder Mateus da Costa.

3.1 Do romance para o palco: encenação e cenografia

A distribuição do espaço cénico e da cenografia física desenhou a criação da encenação, mas também o espaço virtual, carregado de projeções fundamentais para a própria dramaturgia, tornam a cenografia e a encenação indissociáveis na compreensão da criação do espetáculo.

A criação do espaço físico inspira-se na ideia do espaço cénico como espaço vazio da qual Adolphe Appia¹⁶⁶ foi precursor:

A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias. Uma das paredes que limitam esse espaço é parcialmente aberta sobre a sala destinada aos espectadores e forma, assim, um quadro rígido, para além do qual a ordenação dos lugares é rigidamente fixada. Só o espaço da cena espera sempre uma nova ordenação e, por consequência, deve ser apetrechado para mudanças contínuas. É mais ou menos iluminado; os objectos que lá se encontram esperam uma luz que os torne visíveis. (Appia, [196-?], p. 32)

Em 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a cenografia opta por um cenário quase vazio, onde apenas alguns apontamentos cénicos marcam o espaço onde ocorre a ação; esta visão de Appia é desenvolvida e conceitualizada por Peter Brook na sua obra de referência *O Espaço Vazio*, consistindo numa proposta de encenação e cenografia evoluindo juntas, como um todo, o autor explica:

O cenário e os figurinos podem ir evoluindo durante os ensaios ao mesmo tempo que o resto do espetáculo, mas é mais frequente estar tudo resolvido antes do primeiro ensaio, por razões práticas. Fiz muitas vezes a cenografia dos meus espetáculos, o que pode ser entendido como uma vantagem, por uma

¹⁶⁶ Teórico e cenoplasta suíço (1862-1928) dedicou-se ao estudo da arte teatral a partir da *Obra de Arte do Futuro de Wagner*, que aos olhos de Appia não é ainda completa.

Appia foi pioneiro na conceção do espaço cénico como vazio, ocupado pela luz e movimento cuja centralidade é o corpo do ator. A sua obra de referência para estudos teatrais *A Obra de Arte Viva*: propõe uma teoria nova de fusão e hierarquização dos elementos constitutivos do espetáculo, a obra de arte viva, que discute a teoria da síntese das artes música, dança, teatro) que Wagner propusera na sua *Obra de Arte do Futuro*. (Vasques, *O que é Teatro*, 2003, p. 91)

razão muito especial. Quando o encenador está a trabalhar dessa maneira, o seu conhecimento teórico da peça e das extensões em termos de formas e cores desenvolve-se ao mesmo ritmo. O encenador pode não conseguir acertar com uma cena durante semanas, uma forma no cenário continuar a parecer-lhe incompleta – acontece, então, que, ao trabalhar no cenário, descobre subitamente o lugar da cena que lhe escapava; ao trabalhar na estrutura da cena difícil, vislumbra seu significado no plano da acção cénica ou da sucessão de cores. (...) Tenho chegado frequentemente à conclusão que o cenário constitui a geometria daquilo que virá a ser a peça, pelo que um cenário inadequado torna impossível representar certas cenas e elimina mesmo diversas possibilidades do trabalho dos actores. (Brook, 2016, pp. 143 - 144)

No romance, o espaço físico divide-se entre o espaço marítimo, quando Ricardo Reis está ainda a bordo do navio, a cidade de Lisboa onde se fixa e o caminho até Fátima, por onde a ação decorre na voz do narrador que segue o poeta na sua estadia em Portugal. Dentro dos espaços e paisagens por onde Reis deambula no romance de Saramago, a encenação escolhe trazer à cena o Hotel Bragança: o quarto 201, a receção do hotel, a sala de jantar; as ruas de Lisboa, o Teatro Nacional¹⁶⁷, o Terreiro do Paço, o miradouro do Adamastor, a sede da PVDE¹⁶⁸; Casa no Alto de Santa Catarina, e insere ainda o Jardim da Estrela.

Para representar estes espaços, no primeiro ato, o palco divide-se entre a receção, o quarto 201 e a sala de jantar - entre o palco e a plateia foi criado um espaço de gravilha onde se passam todas as cenas exteriores. Todos estes espaços são ambíguos e existem apenas quando ganham a cena: a receção existe pela presença da personagem Salvador e a respetiva projeção do Hotel Bragança; o quarto 201 tem apenas uma cama e uma telefonia visíveis, todos os outros objetos cénicos estão anulados pela cobertura de panos pretos, como sugeria também Appia (Vasques, *Expressionismo e Teatro*, 2007, p. 15); a sala de jantar é composta por uma mesa com três cadeiras, um lustre, um reposteiro (preenchido por vários copos e pratos) com vários espelhos - numa alusão aos fragmentos do eu, das várias mascaras e imagens da heteronímia pessoana - uma opção de Maria do Céu Guerra responsável pela direção de arte do espetáculo.

¹⁶⁷ O Teatro Nacional não é representado pela imagem do edifício, mas pela projeção do cartaz do espetáculo *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez, a que Ricardo Reis, Doutor Sampaio e Marcenda assistem.

¹⁶⁸ A sede da PVDE, anteriormente situada no Chiado, também não é representada pela projeção da imagem realista do edifício. A sua representação é feita pela projeção de figuras de humanas que se assemelham a desenhos animados, e que cercam a figura de Ricardo Reis. Esta opção é imagem alegórica é uma marca do Teatro de Piscator, que introduziu para além da presença de bonecos nas projeções, a própria contracenar dos atores com os bonecos projetados. (Vasques, *Piscator e o Conceito de "Teatro Épico"*, 2007, p. 14)

É o movimento do lustre que representa a mudança para o segundo ato, quando Reis deixa o Hotel para viver numa casa alugada. A mudança de espaço físico marca-se pela eliminação do espaço onde antes era a sala de jantar do hotel. Essa eliminação é dada com a cobertura dos objetos cênicos com panos pretos, este momento é acompanhado pela subida do lustre que antes iluminava o espaço, até ao seu desaparecimento. Simultaneamente, no espaço correspondente ao quarto do protagonista desce um lustre que ilumina a cena ao mesmo tempo que a personagem Ricardo Reis descobre os objetos de mobiliário que estavam omitidos por panos pretos, e a personagem de Lídia faz a cama - objeto central do espaço.

O espaço virtual é quase sempre presente. O espetáculo está composto em cenas que se separam por projeções de mapas, artigos de jornal, fotografias e vídeos bem ao estilo de Edwin Piscator, ator e encenador de nacionalidade alemã, um dos grandes reformadores da estética teatral do século XX, e referência fundamental na criação deste espetáculo de Hélder Costa.

Piscator desenvolveu e alargou uma nova escrita de base histórica para um teatro novo, deixando-nos duas obras incontornáveis para o estudo da estética teatral na Alemanha: *Das Politische Theater* (1929), e *Schriften* (1968). Cidadão ativo na transformação da realidade social, mas especialmente um encenador e um dinamizador teatral que, acreditando no impacto das artes cênicas sobre a mudança da sociedade, desejou um espaço para um teatro fiel a essa mesma sociedade, trabalhando a ideia de *Zeittheater*, um teatro documentário demonstrador da verdade social dos homens, segundo o ideário de inspiração marxista:

Não podemos considerar a arte apenas como uma distração, é também um laboratório do comportamento do homem e da sua educação moral (alias Diderot e Schiller pensaram-no antes de mim). É preciso considera-lo em função da construção da sociedade, e da sua transformação numa verdadeira sociedade humana. (Piscator, et al., 1973, p. 71)

Esse teatro teria características de cinema ou mesmo jornalismo, utilizando a intermedialidade para o progresso do teatro perante outras formas de arte que se desenvolviam em simultâneo. Assim, recorreu ao uso sistemático de projeções de filmes, de documentários, fotografias, legendas comentando essas projeções, cenários com mapas, textos, jornais, relatórios e muitas outras imagens alegóricas ou objetivas,

instalando cenas simultâneas, e dispositivos cenográficos como tapetes rolantes, elevadores, plataformas, montagens, quadros laterais. (Piscator, et al., 1973, p. 74).

Para o Teatro Político de Piscator foi crucial a sua participação no movimento Dada do Café Voltaire (1918), e no movimento Expressionista (1920) onde adquiriu a consciencialização da importância da técnica na arte e da necessidade de uma profissionalização, desde o uso correto da dicção, do texto e a do movimento no trabalho do ator, e da sonoplastia e cenografia no espetáculo. Sobre a criação do texto para a cena, importa referir que, para Piscator, o autor literário convencional tornou-se cada vez mais irrelevante; a autoridade do escritor dramático alheio do contexto socio-político era, na sua visão de encenador-militante, inconciliável com a realidade social do povo com que o teatro pretendia dialecticamente interagir:

Neste sentido, e como será comprovado pelo desenvolvimento posterior dos experimentos de Piscator, o papel do dramaturgo-autor torna-se cada vez mais irrelevante e secundário. Para Piscator, o autor literário era uma “figura autocrática” cujas ideias de originalidade e criatividade se tornavam incompatíveis com a psicologia das massas e persistiam em veicular formas e conteúdos “antigos” e “reaccionários”!

Este modo de pensar e a inexistência de textos concebidos de acordo com as exigências do seu teatro novo levaram Piscator a desenvolver um outro conceito de escrita teatral, fundada na intervenção do “dramaturg” (já existente) e na adaptação-apropriação dos autores e textos clássicos alemães e universais (que estavam à disposição). (Vasques, 2007, p. 12)

Assim, ampliou a criação de uma dramaturgia de ajustamento para as massas, trabalhando as obras canónicas quase sempre até então acessíveis apenas a elites. Hélder Costa tem também este propósito nas suas adaptações dramáticas, se bem que não seja este o caso de *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*, (que, sendo inspirado numa obra canónica, não pode dizer-se que seja obra inacessível para o leitor comum, antes pelo contrário, é o retrato social do ano de 1936, concebido por um escritor que se pretende identificar com esse mesmo leitor comum, não necessariamente literato, mesmo se é da literatura que vem muita da matéria-prima do romance), bem patente na sua numerosa produção dramática (como identificamos no Capítulo I desta investigação).

À semelhança de Hélder Costa, Piscator desejava dos seus atores, um por este assim designado neorrealismo: uma interpretação que só poderia ser total se os atores se

afastassem do seu individualismo para alcançarem o coletivismo, eliminando na cena as questões psicológicas e características do eu, para se cercar do todo, no alcance da compaixão humana:

(...) [P]iscator procurava um novo estilo de representar para os seus actores, um estilo que designava como “neorrealista” que deveria estar em consonância com o estilo “construtivista” dos seus cenários. Com efeito, e de acordo com os testemunhos, Piscator pedia ao actor para explorar a sua função como membro de uma estrutura social e política e não como uma alma privada e individual... O actor deveria, em sua opinião, abandonar o seu individualismo burguês e sair da representação estática do expressionismo para uma representação progressivamente mais objectiva (Vasques, *Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”*, 2007, p. 17)

Seguindo características desta linha estética de encenação, Hélder Costa colocou os acontecimentos históricos tratados no romance no cenário virtual que envolve as personagens; assim, se no romance estas informações são na sua maioria comentadas pelo narrador ao mesmo tempo que a história das personagens se desenrola, na cena os acontecimentos históricos são separadores das ações, introduzindo ainda a presença de um narrador comentador (embora de ação reduzida), que surge como a personagem Saramago. Também esta é uma característica de Piscator (Vasques, 2007, p. 14).

Ao contrário do romance, que dilui a história verídica na história ficcional, na cena as duas vertentes estão tecnicamente divididas: a história do ano está nas imagens, a história das personagens está no palco (o que não anula o facto das personagens se referirem a acontecimentos históricos nos seus diálogos).

As imagens situam o espectador no ano da ação, não há interação das imagens com as personagens, são apenas informativas sobre os acontecimentos do ano para o espectador. Hélder Costa propõe uma simultaneidade de duas histórias – a verídica e a imaginada, que caminham paralelamente: macroestrutura da ação – a História que envolve os homens, e a microestrutura – a história dos homens.

Sendo assim, perde o indivíduo os atributos de sua personalidade? Odeia, ama, padece ele menos do que o herói da geração anterior? Certamente não, mas todos os complexos de sentimento foram deslocados para outro ponto de vista. Não é mais ele, isolado, mundo em si, que vive o seu destino. Está inseparavelmente ligado aos grandes fatores políticos e económicos de sua época (...) (Piscator, *Teatro Político*, 1968, pp. 155-156)

Por outro lado, o encenador recorre regularmente a utilização de voz *off* com três funções distintas: a função de acompanhar as projeções com texto do romance e não contracenando com os atores; a função de registo radiofónico em referência à *Pilot* que Ricardo Reis instala em sua casa (RR, p. 543); a função de representar as cartas de Marcenda a Ricardo Reis.

Em suma, em 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, cada cena tem como fundo uma projeção do espaço onde ocorre: O navio Highland Brigade a chegar a Lisboa, o Hotel Bragança situado na Rua do Alecrim em Lisboa, a receção do Hotel, o Alto de Santa Catarina, o Largo de Camões, o Terreiro do Paço. Mas para além das projeções que distinguem as cenas, existem varias projeções de fotografias e vídeos sobre factos históricos tratados no romance que funcionam como separadores das cenas: o «Teatro documental» de Piscator teve por base uma linha estética correspondente a organização da «Revista», onde se comentam os episódios que compreendem o presente histórico. Também esta é uma característica do espetáculo, onde embora não exista a explicação das cenas, há uma separação por projeções, tal como o Teatro de Revista é separado por quadros (Vasques, 2007, p. 11), que neste caso acabam por ter do ponto de vista do Teatro Épico a função do *coro*. Esta opção de aproximar 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ao teatro documental (porque é factual a História do ano de 1936 e porque são utilizadas fotografias e vídeos históricos assim como registos de notícias de jornal na encenação) conseguiu absorver os dados que Saramago nos dá num romance que tem características de romance histórico, escrito com base numa minuciosa pesquisa documental do ficcionista.

Ainda sobre a estética da cenografia, importa sublinhar que todas as projeções e figurinos são nas cores de preto e de branco, trazendo a cena o peso dos anos 30 para a qual Saramago nos remete nas suas descrições de uma paisagem cinzenta de chuva e lama, alegóricas a uma neblina política, miséria económica e social. A única cor pedida pela encenação foi a presença de batom vermelho nas personagens femininas, não fossem elas a imagem da respiração vital de Ricardo Reis.

3.2 Do romance para o palco: encenação e dramaturgia

A intertextualidade presente no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é uma das riquezas do romance. Os passeios de Reis pela Lisboa dos anos 30 são também passeios de José Saramago pela literatura portuguesa. Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa são os dois autores mais citados; no entanto o romance refere ainda, direta ou indiretamente, Cesário Verde, Almeida Garrett, Camilo Pessanha, Almada Negreiros, Eça de Queiroz, Raul Brandão, Shakespeare, Jorge Luís Borges, e até mesmo a *Bíblia Sagrada* - todos eles envolvidos nas palavras do Nobel.

Poeta nascido do texto, o seu espaço é fundamentalmente o da literatura, daí não haver apenas um deambular físico – o da Lisboa revisitada – mas, paralelamente, um deambular textual – o da literatura revisitada. No corpo do romance tecem-se, então, outros discursos da produção pessoana ou camoniana, além de alusões à galeria de personagens do mundo ficcional, de textos poéticos variados e frases históricas reconhecidamente famosas, sem esquecer as referências bíblicas não menos comuns. (Silva, 1989, pp. 149 - 150)

No entanto, a obra aqui estudada é a sua adaptação para texto dramático, e neste sentido temos em conta, para além da adaptação do romance, os textos que são criação de Helder Costa e aqueles que são intertextualidade pessoana, pois embora o romance seja rico na variedade de autores que compõe a sua intertextualidade, Costa optou por focar exclusivamente a poesia de Fernando Pessoa no texto dramático. Assim, aos seus textos originais e ao romance de Saramago, Helder Costa apenas adicionou alguma poesia de Fernando Pessoa, a maioria destes poemas assinados como Ricardo Reis, e sempre com função de distinguir a relação entre o heterónimo e Lúcia (neste caso uma sugestão de Céu Guerra), com exceção ao poema *Mostrengo*, que é assinado pelo ortónimo mas declamado por Ricardo Reis. Os poemas que pertencem à personagem de Fernando Pessoa são *António de Oliveira Salazar* e *O Amor é essencial*. Passaremos a identificá-los pela sua ordem na adaptação dramática.

Compreendendo o cariz de narrativa histórica, mas também fantástica, que o romance propõe, também na sua adaptação para teatro não foi diferente: Helder Mateus da Costa separou a trama verídica e histórica do ano de 1936 e a trama da ação das

personagens: Assim o texto ganhou dois espaços dramatúrgicos, aqueles que serão voz *off* que acompanhará um cenário virtual, e aquele que pertence aos atores.

Se no *Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago há uma paisagem social e política que acompanha o desenvolvimento da ação, sobre a qual o autor aprofunda as relações humanas do protagonista com as outras personagens e com os acontecimentos que o envolvem, no espetáculo de Helder Mateus da Costa há um foco no cariz histórico e político da obra; isto veio alterar a densidade das personagens femininas, bastante mais aprofundadas na obra de Saramago, havendo um centramento na personagem de Fernando Pessoa e nos seus diálogos com Reis sobre temáticas históricas e políticas.

Passemos a analisar as opções dramatúrgicas de Helder Costa na sequência das cenas que compõem o texto dramático, tendo sempre em conta que a dramaturgia do texto é acompanhada por uma dramaturgia de imagens projetadas, e que a própria adaptação do texto tem de ser vista como aliada da encenação. Se considerarmos, seguindo Pavis, que a teatralidade de um romance vinga nos número de diálogos que permitem o jogo cénico, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é de difícil adaptação teatral, pois a narrativa vive mais do narrador onnipresente e das suas descrições, comentários num tom monologal do que dos diálogos das personagens participantes. Neste caso se explica e ainda seguindo Pavis, a opção de Meyerhold de «usar ao máximo as técnicas cénicas que substituem o discurso das personagens e tendem a bastar-se a si mesmas» (Pavis, 2008, p. 373) As técnicas para adaptação do romance de Saramago tornam a compreensão de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, como um todo, onde o texto, o espaço cénico e a direção dos atores não podem ser concebidos individualmente, mas no seu coletivo. Importa sublinhar que apresenta sinais de uma escrita de palco, pois embora a base a encenação seja o texto dramático (e aqui distinguimos o trabalho de Helder Costa da proposta pós-dramática de Hans-Thies Lehmann (Lehman, 2007, p. 249), ele não é estático nem dissociado da criação do espetáculo, molda-se a adapta-se à criatividade da encenação.

Tal como nós a consideramos, a forma dramática moderna e contemporânea é o terreno extremamente móvel de mutações e experimentações incessantes. Ao longo do tempo, o romance (notadamente na época naturalista) e a poesia (em particular com o movimento simbolista) exerceram sua influência: “romantização” ou “poetização” do drama. Hoje, as artes exteriores tais como o

cinema, o vídeo, a performance, a dança contemporânea penetram em torno do drama e tendem a transformá-lo.¹⁶⁹

A descrição das cenas não será relacionada com a organização em capítulos do romance, pois nesta adaptação o dramaturgo muitas vezes condensa acontecimentos numa cena que no romance são separados pelos capítulos.

3.2.1 I Ato

A chegada de Ricardo Reis traduz-se na projeção do navio Highland Brigade a chegar ao Cais do Sodré, eliminando toda a descrição do narrador sobre a Lisboa que Ricardo Reis revê e os pensamentos que invadem o poeta perante a Lisboa revisitada.

A projeção do navio dá lugar à fachada do Hotel Bragança e depois ao seu interior; Salvador é o primeiro a entrar em cena, marcando o espaço cénico da receção. Ricardo Reis chega ao Hotel Bragança acompanhado por uma personagem estranha que, como no romance, lhe carrega a mala (*RR*, p.14). O texto de apresentação é alterado quando lhe é introduzida informação sobre a Guerra na Etiópia por Salvador, pois no romance esta informação é apenas comentada pelo narrador em vários momentos ao longo da obra: «eu sou o Salvador, ao seu serviço... veio do Brasil...bela terra...então, voltou à Europa! Há muita confusão, sabe? A extrema-direita¹⁷⁰ por todo o lado, a guerra da Etiópia, o Mussolini...»

Apresenta-se Lúcia, atendendo à chamada de Salvador para que acompanhe o hóspede ao quarto; esta seria uma ação da personagem Pimenta, um jovem galego criado do hotel, que o dramaturgo optou por eliminar na peça de teatro. Com a chegada de Lúcia ao quarto é apresentado o segundo espaço cénico.

A quarta cena do espetáculo pertence completamente à inventiva do encenador. Este cria um diálogo entre Lúcia e Salvador, que revela já que Salvador seria um

¹⁶⁹Cf. *A Reprise – Resposta ao Pós-dramático*. Djalma Thürler. (2010)

¹⁷⁰ A informação sobre o crescimento da política de extrema-direita foi inserida pelo encenador já em trabalho de ensaios no palco. No ano de 2016, importa referir a ascensão dos partidos de extrema-direita um pouco por toda a Europa, o *impeachment* de Dilma Rousseff (Partido Trabalhista) que foi substituída por Michel Temer na Presidência do Brasil, a política de regime totalitário de Erdogan na Turquia, e o culminar das ideias nacionalistas e populistas com a vitória de Donald Trump na Presidência dos Estados Unidos da América.

informante e que dava instruções a Lúdia para que esta conseguisse informações sobre os hóspedes. Não existe um diálogo tão assumido entre as personagens no romance, mas o narrador deixa subentendido (*RR*, p. 60). Na peça:

SALVADOR – Então? Disse alguma coisa?

LÚDIA – Não, nada.

SALVADOR – Nem tentou...

LÚDIA – Não, nada.

SALVADOR – Um médico, vir do Brasil...tens que o pôr a falar.¹⁷¹

Na quinta cena, já estamos na noite da passagem de ano. Esta é a noite do primeiro encontro entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, cujo diálogo é mantido na íntegra, e no mesmo espaço físico que Saramago propõe, o quarto de hotel. Assim, é eliminada a visita de Ricardo Reis ao Jazigo de Pessoa e sua Avó Dionísia (*RR*, p. 50) e o passeio descritivo à Rua do Século onde Reis assiste ao dia do bodo e à miséria existente na cidade de Lisboa (*RR*, pp. 88-91). E adiada para a cena seguinte a chegada de Marcenda e Doutor Sampaio ao Hotel (*RR*, p. 30) assim como o segundo encontro de Lúdia com Ricardo Reis no quarto 201 onde há a primeira proximidade entre os dois (*RR* pp. 73-76).

RICARDO REIS (*sorriso*) – Olá!

FERNANDO PESSOA – Viva, senhor Ricardo Reis. (*Abraços*)

RICARDO REIS – Que surpresa agradável. Não esperava...

FERNANDO PESSOA – De vez em quando, dou uma volta por aí. Ainda tenho oito meses.

RICARDO REIS – Oito meses?

FERNANDO PESSOA – Sim, as contas são iguais ao nascimento. Durante meses, ainda não nos vêm, mas todos os dias falam de nós. Quando morremos são precisos nove meses para definitivamente nos esquecer.

(*REIS o com um papel na mão para entregar a FERNANDO PESSOA*)

FERNANDO PESSOA – Já não sei ler.

RICARDO REIS – Fernando Pessoa faleceu. Stop. Parto para Glasgow. Stop. Álvaro de Campos.

FERNANDO PESSOA – Ah, foi ele quem o avisou!

RICARDO REIS – Também vim porque houve uma Revolução no Brasil...

FERNANDO PESSOA – Que diabo oh Reis, você anda sempre a fugir de Revoluções! Eram bolchevistas?

RICARDO REIS – Sim, mas em meia dúzia de dias resolveram tudo.

¹⁷¹ Anexo 2 – 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Adaptação de Hélder Mateus da Costa a partir da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago.

FERNANDO PESSOA – Você continua monárquico?
 RICARDO REIS – Sim, sem Rei.
 FERNANDO PESSOA – Boa contradição.
 RICARDO REIS – Como muitas das suas.
 FERNANDO PESSOA – (*levanta-se, frente ao espelho*) Curioso, não me vejo ao espelho.
 RICARDO REIS – É uma sombra. Como soube que eu estava neste hotel?
 FERNANDO PESSOA – Quando se é morto sabe-se tudo. Ninguém me viu, entrei normalmente.
 RICARDO REIS – Não passou pelas paredes?
 FERNANDO PESSOA – Que ideia! Isso são histórias de fantasmas! (*Som de duas badaladas*) É tarde, vou indo...
 RICARDO REIS – Pois, tem a sua avó Dionísia no jazigo...
 FERNANDO PESSOA – Já deixou de me maçar, coitadinha!
 RICARDO REIS – E ficamos assim, sem conversar?
 FERNANDO PESSOA – Eu apareço, esteja descansado.
 RICARDO REIS – Podíamos marcar...
 FERNANDO PESSOA – Nem pensar! Ricardo Reis Já me livrei dessa mania das reuniões marcadas, dos horários...eu apareço.
 RICARDO REIS – Então, posso desejar-lhe um feliz ano novo?
 FERNANDO PESSOA – Com certeza. Não me faz mal nenhum Feliz ano novo, Ricardo.¹⁷²

Na sexta cena conhecemos Doutor Sampaio e Marcenda, que surgem pela primeira vez chegados ao Hotel Bragança. A cena abre com uma voz *off* com informações sobre a crise de 1930 que continua a dificultar a prosperidade europeia. No encontro entre o gerente do Hotel Bragança e a família Sampaio é mencionada a doença de Marcenda, e é também neste momento que Reis conhece Marcenda e Doutor Sampaio. Na despedida volta a ser sublinhado o interesse de Salvador na vida privada de Reis.

DOUTOR SAMPAIO – Sr. Salvador...
 SALVADOR – Oh! Doutor Sampaio, menina Marcenda! Fizeram boa viagem? Aposto que Coimbra está no mesmo sítio?!
 DOUTOR SAMPAIO – Tudo em ordem, Sr. Salvador.
 SALVADOR – E a menina está melhor?
 DOUTOR SAMPAIO – Temos de ter esperança.
 MARCENDA – A minha mão não tem vida. Que infelicidade!
 SALVADOR – Chegou um senhor médico, do Brasil.
 DOUTOR SAMPAIO – Pode ser que ele te ajude, Marcenda.
 MARCENDA – Deus o oiça, meu pai.

¹⁷² Idem.

SALVADOR – Sr. Doutor Ricardo Reis, apresento –lhe o Doutor Sampaio e a sua filha, a menina Marcenda.

RICARDO REIS – Muito prazer.

DOUTOR SAMPAIO – O Sr. é médico, gostaria de saber a sua opinião sobre a doença da minha filha.

RICARDO REIS – Estou ao vosso serviço, com certeza.

DOUTOR SAMPAIO – Depois combinaremos essa consulta. Até logo.

(Marcenda e Doutor Sampaio saem)

RICARDO REIS – Até logo, Sr. Salvador

SALVADOR – Vai dar uma voltinha...onde é que vai? Vai ver algum amigo?

RICARDO REIS – Vou por aí, matar saudades...até à Baixa...¹⁷³

A cena sete apresenta o espaço cénico exterior, onde Ricardo Reis passeia, até que a chuva repentina o obriga a regressar, no hotel comenta com Salvador que frequenta o café Martinho, no Rossio, e também que nos seus anos de ausência acabou por perder os seus hábitos sociais. A cena termina com o primeiro aparecimento da personagem de Victor, o agente da PVDE a quem Salvador entrega as informações que recolheu.

Na cena oito, Hélder Costa coloca o segundo encontro entre Lúdia e Reis, quando este lhe toca na mão é há o primeiro contacto físico que desperta atração entre os dois. Na adaptação de Hélder Costa, Lúdia sai após esta situação de proximidade e Reis enquanto folheia o jornal repara no anúncio da peça *Tá-Mar* no Teatro Nacional. No romance, a ida ao teatro de Reis tem já o propósito de seguir Marcenda (RR, p.134).

A nona cena passa-se no espaço exterior: Reis, Marcenda e Doutor Sampaio cruzam-se à saída do Teatro Nacional. O dramaturgo adaptou esta cena, de forma a esclarecer que Marcenda e o pai visitam Lisboa uma vez por mês; no romance esta referência não faz parte do diálogo, é uma informação dada pelo narrador (RR, p. 140).

RICARDO REIS – Então também vieram ao Teatro... Gostaram?

MARCENDA – Eu gostei muito, até chorei.

DOUTOR SAMPAIO – Muito bem representada. A D. Palmira Bastos...

RICARDO REIS – O Doutor Sampaio vem com frequência a Lisboa?

DOUTOR SAMPAIO – Uma vez por mês, por causa da Marcenda...

MARCENDA – É um incómodo, temos de acabar com isso.

RICARDO REIS – Não diga isso, a menina merece todos os sacrifícios...¹⁷⁴

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem.

No romance, há um jogo de sedução entre Ricardo Reis e Marcenda através de olhares na sala de espetáculos. O poeta não aprecia o espetáculo que assistiu e Marcenda não só gosta como até se emociona. Depois da saída do Teatro Nacional, Reis pondera ainda seguir no mesmo táxi que Marcenda e Doutor Sampaio, mas a timidez e medo do ridículo acabam por impedi-lo, optando por seguir sozinho no seu passeio a pé até ao Hotel Bragança (RR, p. 152).

Ainda nesta cena, depois de se despedir de Marcenda e Doutor Sampaio, na sua caminhada, o dramaturgo-encenador colocou Reis a encontrar Lídia num espaço indefinido que podemos considerar um não-lugar onde lhe recita um excerto do poema de Fernando Pessoa, assinado pelo heterónimo Ricardo Reis: «Vem sentar-te comigo, Lydia, á beira do rio./Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos/ Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas./ (Enlacemos as mãos.» (Pessoa, 1994, p. 98). Este é um dos poemas mais imediatamente reconhecidos deste heterónimo pessoano, *Vem sentar-te comigo, Lydia, á beira do rio*, é datado de 12 de junho de 1914 e nunca publicado em vida de Fernando Pessoa.

No texto dramático de Helder Costa, o poema representa a primeira aproximação entre o poeta e a criada de hotel, quando as personagens cruzam o espaço cénico sem lugar realista definido, e encontram-se num espaço vazio, que pode ser o Hotel Bragança, ou a margem de um rio, ou qualquer lugar abstrato que a imaginação do espectador identifique, relembrando o cruzamento do «destino», como força maior que a vontade humana, tão presente na obra assinada pelo heterónimo Ricardo Reis.

A cena dez compreende o segundo encontro entre os poetas e segue o texto do romance:

RICARDO REIS – Não o esperava a esta hora.

FERNANDO PESSOA – Incomodo o meu amigo?

RICARDO REIS – Bem, é que posso ter uma visita, e se está aí imagine o susto!

FERNANDO PESSOA – Ninguém me vê.

RICARDO REIS – Sim, mas compreende... pode haver uma situação de intimidade, é desagradável.

FERNANDO PESSOA – O quê? por eu estar a ver? Mas Deus que está em toda a parte, com certeza que está a ver essas situações como diz, “de intimidade”...

RICARDO REIS – Deus? Sim, mas a Deus já nos habituámos...com o meu amigo é diferente.

FERNANDO PESSOA – Chegou há 3 semanas e já recebe visitas galantes, espero que sejam galantes.

RICARDO REIS – É uma criada do hotel.

FERNANDO PESSOA – Uma criada! Meu caro Reis, um esteta amigo íntimo de todas as deusas do Olimpo, sai-me cativo de uma criada!

RICARDO REIS – Chama-se Lúdia, Lúdia! ...Mas eu não estou cativo.

FERNANDO PESSOA – Lúdia...tanto implorou que lhe chegou uma Lúdia...mais sorte que o Camões que nunca encontrou uma Natércia...você não é o mesmo...

RICARDO REIS – O poeta é um fingidor, você o disse.

FERNANDO PESSOA – Sim, o pior é que morri antes de descobrir se é o poeta que se finge de homem, ou o homem que se finge de poeta.

RICARDO REIS (*boceja*) – Meu caro Fernando...

FERNANDO PESSOA – Está bem, eu retiro-me. Sempre ouvi dizer que as criadas que se dedicam aos patrões são muito carinhosas.

RICARDO REIS – Isso é comentário de um despeitado.

FERNANDO PESSOA – Provavelmente. Vou deixá-lo em paz...

RICARDO REIS – Quando volta?

FERNANDO PESSOA – Depois desta conversa desagradável, ainda quer que eu volte!

RICARDO REIS – Não tenho com quem falar...E deixe a porta encostada, pode ser que...¹⁷⁵

Na cena onze, Lúdia atravessa o corredor do hotel, que é representado apenas pela rigidez de um corredor de luz, vê Ricardo Reis a dormir, senta-se na cama e num sopro acorda-o, Ricardo Reis recita um poema que é intertextualidade pessoana proposta de Céu Guerra, na sequência deste poema os dois envolvem-se. Neste poema, o encenador sublinha a filosofia de vida epicurista do heterónimo Ricardo Reis: «Não queiras, Lydia, edificar no espaço/ Que figuras futuro, ou prometer-te/Amanhã. Cumpre-te hoje, não sperando./Tu mesma és tua vida./Não te destines, que não és futura./Quem sabe se, entre a taça que esvazias,/ E ella de novo enchida, não te a sorte /Interpõe o abysmo?» (Pessoa, 1994, p. 73)

Ricardo Reis declama o poema a Lúdia na primeira noite de amor. Se Saramago nos mostrou uma mulher capaz de atravessar o hotel assumindo a liberdade de escolher ceder ao seu desejo, e entrando no quarto de um homem com o qual não tinha qualquer compromisso, Hélder Costa encontrou neste poema de Fernando Pessoa a mesma liberdade do sujeito masculino como melhor possibilidade do *Carpe diem*, seguir o

¹⁷⁵ Idem.

desejo do momento, pela incerteza de momentos futuros, e estabelece através desta cena e da sua marca poética uma relação mais forte, esta é uma forma do encenador preparar a evolução destas personagens para o eclipse que há teatralmente entre esta cena e as que se seguem, pois a adaptação dramática elimina momentos de aproximação e intimidade que são dados no romance e que são importantes para a verosimilhança da relação entre as personagens. Através da profundidade da cena pelo uso da poética, Hélder Costa defendeu a profundidade da relação.

A cena doze apresenta o quarto espaço cénico, o restaurante do Hotel Bragança, e a personagem Salvador é o foco da cena preparando a mesa, chega Ricardo Reis, e o diálogo entre os dois também pertence à adaptação do dramaturgo que volta a sublinhar os diálogos dúbios e irónicos do gerente do hotel.

SALVADOR – Senhor doutor! Dormiu bem?

RICARDO REIS – Muito bem.

SALVADOR – Quer um pãozinho, com manteiga?

RICARDO REIS – Quero um café e o jornal.

SALVADOR – Aqui está o jornal¹⁷⁶

Nas cenas treze e catorze, o dramaturgo adaptou o encontro entre Marcenda e Reis no restaurante do Hotel, o diálogo foi mantido na íntegra mas relaciona-se com a voz *off* que acompanha as projeções sobre publicidade da época ao carro *Studebaker – Ditactor*. A cena é primeiramente interrompida por Salvador que vem servir cafés, e depois por Lídia que os vem recolher; a cena embora abreviada segue os passos do romance:

RICARDO REIS – Não foi passear?

MARCENDA – Estava cansada, não tive paciência para andar a dar voltas com o meu pai.

RICARDO REIS – E ele não se aborrece?

MARCENDA – Pelo contrário, até fica mais à vontade...

RICARDO REIS – Ah...

MARCENDA – Sim, ele tem uma amante. E acho bem, é viúvo...

(...)

MARCENDA – O que acha disto? (*agarra na mão inerte*)

RICARDO REIS – Não sou especialista (*segura-lhe na mão*) ...Há quanto tempo?

¹⁷⁶ Idem.

MARCENDA – Quatro anos...Massagens, dizem que não tem cura...
RICARDO REIS- Teve algum desgosto
MARCENDA (*chora*) – Foi desde que a minha mãe morreu...
RICARDO REIS – Não mexe o braço porque não pode, ou porque não quer?
MARCENDA – Tem algum conselho a dar-me?
RICARDO REIS – Se está doente do coração, também está doente de si mesma.
MARCENDA – Acha que tenho cura?¹⁷⁷

Surge Doutor Sampaio, e a dramaturgia também segue o texto do romance; no entanto esta cena adapta dois encontros diferentes na obra, sendo que no romance existem dois encontros com Marcenda e só no segundo o pai está presente:

DOUTOR SAMPAIO – Ah, era Republicano...
RICARDO REIS – Olhe, Dr. Sampaio, não acredito em democracias e aborreço o socialismo.
DOUTOR SAMPAIO – A nós o que nos vale, neste cantinho da Europa, é termos um homem de alto pensamento e firme autoridade à frente do governo e do país. Ande por aí, e veja a diferença de agora para o seu tempo...Veja, veja...
RICARDO REIS – Não tenho visto muito, mas tenho lido os jornais.
DOUTOR SAMPAIO – Os jornais... isso não chega...obras públicas, disciplina, uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista... Uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo
RICARDO REIS – Boa ideia, senhor doutor.... Uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo!
DOUTOR SAMPAIO – Gostou? Meu amigo... tem de ler a Conspiração, um grande livro do Tomé Vieira!
RICARDO REIS – Não deixarei de o ler...se mo aconselha...¹⁷⁸

Com o pretexto das notícias que Doutor Reis e Doutor. Sampaio ouvem na radio, Hélder Costa coloca através de voz *off* a evolução política que se faz sentir na Europa e no mundo: «Num glorioso discurso brilhantemente aplaudido, Hitler apela à paz e concórdia entre os povos, a Europa está insegura: França e Espanha em reboição e a pérfida Albion continua a atacar Portugal, esquecendo a nossa ancestral aliança e tentando interferir nas nossas colónias em Africa...»

Deste modo, a voz *off* é também uma informação relacionada com o romance, mas que no caso interage com as personagens em cena, como notícia de rádio. O diálogo entre as personagens segue a ordem do romance:

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Idem.

RICARDO REIS – Onde vai o Quinto Império do padre António Vieira e do Fernando Pessoa?

DOUTOR SAMPAIO – É por isso que temos de agradecer a Deus o milagre de termos o Doutor Salazar...

RICARDO REIS – Desculpe, Doutor Sampaio ...o Senhor, doutor professor António de Oliveira Salazar!

DOUTOR SAMPAIO – Tem toda a razão, tem toda a razão... Ele merece esses e muitos mais nomes

RICARDO REIS – A História o recompensará.¹⁷⁹

A cena quinze é uma cena de grupo, sem texto, onde se revela a confusão da chegada de vários espanhóis ao Hotel Bragança, refugiados políticos do regime de esquerda que toma conta de Espanha.

Na cena dezasseis estamos no espaço exterior e assistimos a mais um encontro entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, que conversam sentados num banco do Jardim da Estrela, embora o romance coloque este encontro junto ao elevador de Santa Justa (*RR*, p.122), numa alusão representativa da tecnologia moderna. Este texto também é mantido na íntegra:

RICARDO REIS – Mas que confusão é esta? De Espanha, nem bom vento, nem bom casamento.

FERNANDO PESSOA – É o comunismo. Veio você a fugir do Brasil e qualquer dia estes vizinhos entram-lhe pela porta dentro.

RICARDO REIS – Já lhe disse que eu vim por sua causa.

FERNANDO PESSOA – Não acredito.

RICARDO REIS – Paciência, mas eu tenho de viver em qualquer lugar.

FERNANDO PESSOA – Tenha o amor da sua Lídia, se isso ainda dura, eu nem isso tive. E como estamos no Carnaval vista-se de domador, bota alta, casaco encarnado, e eu visto-me de morte, de preto, ossos pintados, você com o chicote, eu a assustar as velhas...Não leve isto a sério, era a brincar, é Carnaval ninguém leva a mal.

A cena dezassete, no romance, antecede o terceiro encontro entre Reis e Pessoa. É uma cena de grupo sem texto que faz alusão à perseguição de Ricardo Reis na noite de carnaval (*RR*, pp. 223).

Na cena dezoito, Ricardo Reis e Lídia estão no quarto de hotel. Nesta cena Ricardo Reis está febril e usufrui dos tratamentos de Lídia que são interrompidos pela

¹⁷⁹ Idem.

chegada de Salvador, portador de uma novidade no enredo: uma contrafé da PVDE dirigida ao Dr. Reis. O dramaturgo insere um alívio cômico no texto saramaguiano para relativizar a carga dramática que a situação propõe; é também nesta cena que é introduzida a referência à personagem não participante Daniel, o irmão de Lídia, marinheiro em serviço na embarcação Afonso Albuquerque:

RICARDO REIS – Atchim! Atchim!...

LÍDIA – (*com um chá*) Andou à chuva?

RICARDO REIS – Andei a fugir de um esqueleto!

LÍDIA – Credo!

RICARDO REIS – Distraí-me, devo ter pensado que estava no Brasil...Carnaval, folia, samba...chuvas tropicais...molha e seca-se logo... Atchim!

LÍDIA – Devagar, está quente...

(...)

SALVADOR – Dá licença, Sr. Doutor....É o Salvador!

RICARDO REIS – Entre, entre.

SALVADOR – Como se sente?

RICARDO REIS – Muito bem.

SALVADOR – Ainda bem! Ainda bem porque tem aqui uma contrafé da PVDE, a polícia de vigilância e defesa do Estado... (*entrega papel*)

RICARDO REIS – Mas... o que é que eu tenho a ver com isso? Deve ser engano.

SALVADOR – Esperamos que sim, mas não falte que pode ser perigoso, com licença Sr. doutor, eu estimo as melhoras...

(*sai*)

RICARDO REIS – Que chatice! o que é isto! O que é que querem de mim?

LÍDIA – Isto é um papel da Pevide.

RICARDO REIS – A Pevide? Que conversa é essa?

LÍDIA – É o nome que o povo lhe dá. Disse-me o meu irmão, que é marinheiro. E dizem que é gente má, há torturas, não deixam dormir, batem, chamam nomes...um Inferno. Tenha cuidado (...) ¹⁸⁰

Esta cena marca uma alteração profunda na personagem. Os seus conflitos, que até aqui eram conflitos poéticos do universo pessoano, ganham uma dimensão do quotidiano do Estado Novo, um cidadão que passa a ser um suspeito. Esta contrafé vai ser motivo de desconfiança de todos os que o rodeiam, expeto Lídia.

DOUTOR SAMPAIO – Vamos, filha.

MARCENDA – Jantamos com o Doutor Reis?

DOUTOR SAMPAIO – Não é conveniente, chamaram-no à polícia de defesa do Estado, sempre achei que havia ali um mistério qualquer...

MARCENDA – Mas ele é médico, veio do Brasil.

¹⁸⁰ Idem.

Na cena dezanove, Hélder Costa colocou a referência ao desejo de Ricardo Reis em casar com Marcenda (*RR*, p.140), numa cena projetada e sem texto, ao que se segue a receção de um bilhete aparentemente misterioso, que Marcenda entrega a Reis a marcar um encontro no Alto de Santa Catarina (*RR*, pp. 246-247), esta carta no romance, surge sempre num papel de cor violeta, uma ideia que o dramaturgo adoptou na proposta textual, mas que abdicou ao longo da encenação, utilizando um envelope classico, branco, que surge do vazio (é lançado pelo ator Samuel Moura a partir da teia do Teatro Cinearte).

A sucessão de acontecimentos na adaptação teatral é anacrónica, e nela o dramaturgo adapta várias ideias sobre a personagem de Marcenda dadas por Saramago de forma dispersa ao longo do romance: «Marcenda... esta menina é uma figura romântica...a beleza clássica, é uma musa inspiradora...e depois atrai a minha ternura por estar injustamente diminuída...aquela mão, aquele braço...será virgem esperando um amor, procura carinho e afetividade» ¹⁸²

A Cena vinte corresponde ao encontro entre Marcenda e Reis no Alto de Santa Catarina, que é surpreendido por Fernando Pessoa. Nesta cena, embora o dramaturgo tenha optado pela utilização do diálogo de Saramago, acaba por distanciar-se do original pela utilização diferentes buchas pelo ator Ruben Garcia, apostando frequentemente em situações de improviso tentando inserir uma proposta de humor popular.

FERNANDO PESSOA – Você por aqui? À espera de alguém?

RICARDO REIS – Sim, espero uma pessoa.

FERNANDO PESSOA – Uma mulher?

RICARDO REIS – Sim, é uma mulher.

FERNANDO PESSOA – Bravo! Outra...duas em tão pouco tempo...

RICARDO REIS – Parece-me que os mortos são piores que os velhos, perdem o tento na língua.

FERNANDO PESSOA – Se calhar é o desespero de não terem dito o que queriam, na altura certa.

RICARDO REIS – Pois, deve ser isso. Fico prevenido.

FERNANDO PESSOA – Olhe que...

RICARDO REIS – Desculpe Fernando, eu não quero que essa pessoa o veja.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Idem.

FERNANDO PESSOA – Ela não me vê. Pode é estranhar vê-lo a falar sozinho, coisa que acontece aos apaixonados.

(chega Marcenda)

RICARDO REIS – Olhe, já vem aí.

FERNANDO PESSOA – Nada feia, um pouco magrizona para meu gosto.

RICARDO REIS *(ri)* – É a primeira vez que o ouço falar assim de mulheres. Ó sátiro oculto, ó ganhão disfarçado...

MARCENDA – Estava a falar sozinho...

RICARDO REIS – Sim, dizia uns versos de um amigo meu que morreu há uns meses... o Fernando Pessoa

MARCENDA – Acho que nunca li ...

(Fernando Pessoa sai)

RICARDO REIS – Entre o que vivo e a vida, entre quem estou e sou, durmo numa descida, descida em que não vou....eram estes os versos...

MARCENDA – Tão simples, até eu os poderia ter feito.

RICARDO REIS – São simples, mas teve de vir alguém para os fazer é como os Lusíadas, é muito importante mas teve de ser o Camões a escrever...e a sua mão?

MARCENDA – Está aqui, na algibeira, como um pássaro morto. Desculpe o meu pai, anda enervado com as eleições em Espanha e ficou assustado por você ser chamado à polícia.

RICARDO REIS – Não há problema. Vou resolver o caso na polícia, não se aflija

MARCENDA – Escreva –me, para a posta restante para Coimbra, a dizer o que se passou com a polícia.¹⁸³

Na cena vinte e um, Ricardo Reis responde à contrafé que recebera, apresentando-se na sede da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado para ser submetido a um interrogatório. Nesta cena, o dramaturgo adaptou e resumiu as questões colocadas ao médico, mas seguindo sempre a ordem e o texto do romance (*RR*, pp. 260-266):

VOZ OFF: É médico? Veio do Rio de Janeiro? Esteve sempre no Hotel Bragança? Em que barco viajou? Veio sozinho? É casado? Quantos anos viveu no Brasil? Porque foi para lá? Emigrou? *(ri)* Os médicos não emigram. Não tinha doentes aqui? *(ri)* e voltou porquê? Para fazer o quê, se não veio fazer medicina? Sei muito bem que não faz medicina. Que amigos tinha no Rio? Militares, políticos? Estava no Rio quando se deu a última revolta? Não acha que é uma coincidência estranha vir para Portugal a seguir a uma tentativa revolucionária? Também há espanhóis no hotel depois das eleições em Espanha...ah, fugiu do Brasil...tinha saudades do meu país...Não teve medo de ser incomodado pelas autoridades Brasileiras? Se os revoltosos tivessem ganho, tinha ficado ou tinha voltado para Portugal? Teve problemas com autoridades? Já teve amigos aqui? Nunca pensou em naturalizar-se Brasileiro? Acha Lisboa

¹⁸³ Idem.

diferente? Gosta do sossego nas ruas? Já há sopa dos pobres, não gosta? Victor leva o senhor doutor...¹⁸⁴

Na cena vinte e dois, o dramaturgo também segue a ordem do texto, eliminando apenas os momentos de descrição narrativa. Ricardo Reis regressa ao Hotel (*RR* p. 267) é recebido por Salvador e anuncia a Lúdia que vai sair do Hotel Bragança (*RR* p. 287). O texto desta cena segue a proposta saramaguiana:

SALVADOR – Então, Sr. Doutor maçaram-no muito?
RICARDO REIS – Não, foram muito amáveis, muito delicados.
SALVADOR – Mas o que é que eles queriam?
RICARDO REIS – Informações sobre o nosso consulado no Rio de Janeiro...
SALVADOR – Essa agora!
RICARDO REIS – Que eu devia ter um papel assinado...burocracias...
SALVADOR – Sim senhor...estranho...bem, antes assim...

(Lúdia e Ricardo Reis no 201)

LÚDIA – Então, como foi?
RICARDO REIS – Perguntam a vida toda a uma pessoa, a ver se descobrem qualquer coisa.
LÚDIA – E o que não descobrem, inventam.
RICARDO REIS – Vou sair do hotel.
LÚDIA – Nunca mais o vejo... se quiser, depois posso ir à sua casa, sempre o ajudo.¹⁸⁵

Com esta decisão de Reis há uma transformação na personagem, o heterónimo decide alugar casa em Lisboa e procurar um emprego, firmando-se como cidadão, seguindo um quotidiano semelhante aos humanos comuns e afastando-se da ideia de heterónimo deambulante na cidade de Lisboa, sem propósito ou objetivo específico. E assim passamos para o segundo ato.

3.2.2 II Ato

O segundo ato começa com um texto da autoria do dramaturgo, onde caracteriza a personagem de Lúdia através da personagem Ricardo Reis:

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Idem.

RICARDO REIS – Que bela mulher, este ar natural, sabe fazer tudo com bom gosto, sem esforço, tem prazer no que faz, vê-se que respeita a sua vida, seja no trabalho, seja na intimidade. Adoro o seu lado sexual, direto e sem preconceitos. Uma personalidade amoral, é isso. Será que ela me ama?

Na sequência do excerto anterior a poesia pessoana é evocada num poema assinado por Ricardo Reis:

Quando, Lídia, vier o nosso outono/ Com o inverno que há nêle, reservemos/
Um pensamento, não para a futura/ Primavera, que é de outrem,/ Nem para o
estio, de quem somos mortos,/ Senão para o que fica do que passa - / O amarelo
actual que as folhas vivem/ E as torna Diferentes. (Pessoa, 1994, p. 81)

Este poema é declamado por Ricardo Reis na inauguração da casa alugada no Alto de Santa Catarina. Este é um novo estágio da relação de Reis com a realidade envolvente, pois está mais longe do heterónimo de Pessoa e mais perto da personagem de Saramago, ou seja o poeta inventado de Fernando Pessoa aproxima-se mais do homem que Saramago lhe possibilitou ser. A personagem mostra várias alterações no seu modo de vida e modo de pensar que contradizem a sua postura anterior: Finalmente decidiu fixar-se em Lisboa, decidiu procurar um emprego como médico, começa a reconhecer os perigos de uma polícia política num estado de ditadura e a não tomar os jornais como verdade absoluta, a relação com Lídia torna-se mais afetuosa.

LÍDIA – É bonito... o outono é quando se morre? (RICARDO REIS sorri e não responde) fica com uma bela vista para o rio, cheio de sorte. Já não pensa voltar ao Brasil?

RICARDO REIS – O Brasil é sempre uma saudade. Rio de Janeiro... Mas aqui fico bem, protegido por este amigo do Camões e de D. João II, como escreveu o poeta Fernando Pessoa.¹⁸⁶

A cena é rompida por uma tempestade enquanto Ricardo Reis, mais do que declamar o poema *O Mostrengo*, quase o representa na forma eufórica com que o diz:

O mostrengo que está no fim do mar/ Na noite de breu ergueu-se a voar;/ À
roda da nau voou três vezes,/ Voou três vezes a chiar,/ E disse: «Quem é que
ousou entrar/ Nas minhas cavernas que não desvendo,/ Meus tectos negros do
fim do mundo?» / E o homem do leme disse, tremendo:/ «El-Rei D. João
Segundo!» (Pessoa, *Mensagem*, 1934, p. 62)

¹⁸⁶ Idem.

O *Mostrengo*, poema assinado pelo ortónimo em *Mensagem*, para além de representar a figura mitológica de Adamastor no Canto V d’*Os Lusíadas* de Luís de Camões (Camões, 2005, pp. 164 - 198), é a estatua que tantas vezes Reis observa da sua janela no Alto de Santa Catarina, e que é afinal a figura simbólica do grito dos homens perante o sofrimento que o rodeia, é também neste texto dramático a referência à história do povo português, representado pelo Homem do Leme que enfrenta a figura enorme e assustadora que o ameaça, vencendo-o e alcançando a Boa Esperança.

A cena volta ao espaço do Alto de Santa Catarina com uma incursão cómica da autoria do diretor do espetáculo:

LÍDIA – Que engraçado, como é que sabe isso tudo?

RICARDO REIS – Quando andei no Liceu a estudar, fizeram uma festa e eu fui escolhido para dizer este poema...

LÍDIA – E foi difícil?

RICARDO REIS – Se foi difícil! Primeiro que decorasse e não me enganasse...

LÍDIA – E nunca mais se esqueceu...

RICARDO REIS – E fiquei sempre a gostar de El – Rei D. João II...

LÍDIA – Agora, tenho de ir...

RICARDO REIS – Dá cá um beijo.

LÍDIA – Agora, não (*sai*)¹⁸⁷

A data de publicação de *Mostrengo* não corresponde ao momento em que o heterónimo Ricardo Reis frequentaria o colégio de Jesuítas onde estudou, mas este é um rasgo inventivo de Helder Costa, inspirado na liberdade de Fernando Pessoa na criação das biografias dos seus poetas de papel.

Na cena dois estamos no quarto de Ricardo Reis na casa alugada no Alto de Santa Catarina. O heterónimo é visitado pelo poeta e o texto segue a autoria de Saramago (RR, pp. 312 -315):

FERNANDO PESSOA – Então foi para aqui que você veio morar... muito bem, casinha frente ao rio... gaivotas, vê passar barquinhos à vela...

RICARDO REIS – Qual é o problema?

FERNANDO PESSOA – Nenhum. Tenho curiosidade em ver os poemas que vão aparecer (*ri*). Posso dizer-lhe que dentro de uns anos vão construir naquela colina lá ao fundo uma estátua do Cristo, a que o povo vai chamar o saca-rolhas...

RICARDO REIS – Porquê?

¹⁸⁷ Idem.

FERNANDO PESSOA – Porque vão pô -lo assim de braços abertos (*imita*)
 RICARDO REIS – Já estava a dormir... Para chegar quando quiser ainda lhe dou uma chave.
 FERNANDO PESSOA – Não saberia servir-me dela. Se eu soubesse atravessar paredes, já se poupava o incómodo de ter de me abrir a porta.
 RICARDO REIS – Tive medo, a esta hora. Foi a solidão.
 FERNANDO PESSOA – Olhe para dentro de si e veja a solidão. Solitário não é viver só, pior solitário é estar onde nem nós próprios estamos.
 RICARDO REIS – Está de péssimo humor
 FERNANDO PESSOA – Tenho os meus dias. (*levanta-se, da janela vê o Adamastor*) Imperdoável. Não pus o Adamastor na Mensagem...Serviu-se o Camões dele para queixumes de amor e anunciar naufrágios a quem anda no mar que é a sorte mais certa dessa gente.
 RICARDO REIS – Fernando, quero dormir.
 FERNANDO PESSOA – Esteja à vontade.¹⁸⁸

Na cena três, Marcenda e Reis encontram-se e beijam-se (RR, pp. 340-346). O texto segue a proposta de Saramago, mas o espaço físico é alterado para o miradouro do Alto de Santa Catarina. Oferecendo uma imagem romântica completada pela banda sonora de *Moonlight Serenade* de Glenn Miller:

RICARDO REIS – Vou beijá-la.
 MARCENDA – Deixe-me, deixe-me sentar. (*silêncio*) Eu esperava que me beijasse.
 RICARDO REIS – Não sei se foi por amor ou desespero que a beijei.
 MARCENDA – Ninguém me beijou antes, não sei distinguir entre o desespero e o amor.
 RICARDO REIS – Por amor beijá-la-ia, não o diria primeiro.
 MARCENDA – Então, não me ama.
 RICARDO REIS – Gosto de si.
 MARCENDA – Eu também gosto de si.
 RICARDO REIS – E o seu braço?
 MARCENDA – Já não espero remédio, o meu pai quer que eu vá a Fátima.
 RICARDO REIS – A Fátima?
 MARCENDA – Diz que se eu tiver fé pode haver um milagre.
 RICARDO REIS – Diga-me, em que é que acredita?
 MARCENDA – Só acredito no beijo que me deu.
 RICARDO REIS – Marcenda...(*tenta beijar*)
 MARCENDA – Não...adeus

¹⁸⁸ Idem.

No fim desta cena, Marcenda desaparece lentamente e Fernando Pessoa rompe a cena. Nesta cena, o texto dramático segue o original de Saramago, e o espaço físico também propõe a ideia do romance, as personagens estão no Alto de Santa Catarina, a alteração passa-se na encenação, pois no romance Ricardo Reis encontra Fernando Pessoa, silencioso, discreto, num banco de jardim do miradouro; já no espetáculo a personagem invade a cena interrompendo o momento amoroso entre Reis e Marcenda.

RICARDO REIS – Julguei que nunca mais voltasse.

FERNANDO PESSOA – Há dias estive à sua porta, percebi que estava ocupado com a Lídia, nunca fui grande amator de quadros vivos...não esperava que você fosse um amante tão persistente...gosta daquela simpática, fina, magrizela...Marcenda, não é?

RICARDO REIS – Não sei.

FERNANDO PESSOA – E da Lídia, gosta?

RICARDO REIS – É diferente.

FERNANDO PESSOA – Mas gosta, ou não gosta?

RICARDO REIS – Até agora o corpo não se me negou.

FERNANDO PESSOA – E isso o que é que prova?

RICARDO REIS – Nada. Mas deixe de fazer perguntas sobre a minha intimidade. Porque é que não voltou a aparecer?

FERNANDO PESSOA – Numa palavra, por enfado.

RICARDO REIS – De mim?

FERNANDO PESSOA – Sim de si, mas por estar vivo. É difícil a um vivo entender os mortos.

RICARDO REIS – Nós vivos, sabemos que morreremos.

FERNANDO PESSOA – Não, você sabe que os outros morrem.

RICARDO REIS – Para filosofia, parece-me insignificante.

FERNANDO PESSOA – Claro, tudo o que é vida é significativo. Mas o esquecimento acaba por ganhar sempre.

RICARDO REIS – Eu não o esqueço a si.

FERNANDO PESSOA – O mundo esquece tanto que nem sequer dá pela falta do que esqueceu.

RICARDO REIS – Está frio. Vou para casa. Quer vir?¹⁸⁹

A cena cinco desenrola-se no percurso até a casa de Reis, num jogo de luz negra que confunde as figuras dos poetas, pois que os figurinos contrastam (branco e preto) e possibilitam um jogo de movimentos entre o atores, onde depois o destaque é dado à carta astral desenhada a giz branco no palco. No final desta caminhada surge Victor, o agente da PVDE que vigia o heterónimo (*RR*, p. 384):

¹⁸⁹ Idem.

RICARDO REIS – Olá, Sr. Victor, por aqui, está bom?

VICTOR – Calhou, fui visitar uma parente aqui perto...então o Sr. Doutor já não vive no hotel...

RICARDO REIS – Não, moro ali no 2º andar.

VICTOR – Passe muito bem, precisando de alguma coisa conte cá com o Victor.

RICARDO REIS – Obrigado...raio de cheiro a cebola... (*afasta-se, espirra*)¹⁹⁰

Nesta cena, o ator Ruben Garcia propõe à encenação mais um momento de humor, retirando o de chapéu de Victor e soprando para a cara da personagem (que confusa julga tratar-se de vento).

Na cena seis, como no romance, os poetas chegam a casa e o diálogo utilizado pelo dramaturgo é o que propõe Saramago:

FERNANDO PESSOA – Quem era aquele seu amigo?

RICARDO REIS – Não é meu amigo

FERNANDO PESSOA – Ainda bem, com aquele cheiro a cebola. Mas então...

RICARDO REIS – É da polícia. Fui chamado a perguntas.

FERNANDO PESSOA – Alguma fez para que o chamassem

RICARDO REIS – Vim do Brasil, mais nada.

FERNANDO PESSOA – Não me diga que a Lúcia era virgem, você desonrou-a e ela foi queixar-se!

RICARDO REIS – Mesmo que isso acontecesse, nunca iria queixar-se à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado

FERNANDO PESSOA – Ah, julgava que você tivesse sido chamado à polícia de costumes.

RICARDO REIS – Os meus costumes são bons. Só respondi a que gente tinha conhecido no Brasil, porque voltei, que relações criei em Portugal...

FERNANDO PESSOA – Era engraçado se eles lhe tivessem perguntado por mim.

RICARDO REIS – Muito engraçado era eu dizer que me encontrava com o fantasma de Fernando Pessoa.

FERNANDO PESSOA – Eu não sou nenhum fantasma

RICARDO REIS – Então, o que é?

FERNANDO PESSOA – Não sei. Um fantasma vem do outro mundo, eu venho do cemitério dos Prazeres.

RICARDO REIS – Enfim, é um Fernando morto, o mesmo que seria Fernando vivo.

FERNANDO PESSOA – Pode ser, mas você tinha dificuldade em explicar os nossos encontros à polícia. E era perigoso. Há tempos, fiz uns versos contra o Salazar.¹⁹¹

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Idem.

Nesta cena, o dramaturgo insere um dos poemas satíricos de Fernando Pessoa cujo alvo é o ditador de Santa Comba execrado pelo poeta, não mencionado no romance, que marca a posição cáustica de Fernando Pessoa para com o chefe de Estado, António de Oliveira Salazar:

Coitadinho/ do tiraninho!/ Não bebe vinho./ Nem sequer sozinho.../ Bebe a verdade/ E a liberdade./ E com tal agrado/ Que já começam/ A escassear no mercado./ Coitadinho/ Do tiraninho!/ O meu vizinho/ Está na Guiné/ E o meu padrinho/ No Limoeiro/ Aqui ao pé./ Mas ninguém sabe porquê./ Mas enfim é/ Certo e certo/ Que isto consola/ E nos dá fé./ Que o coitadinho/ Do tiraninho/ Não bebe vinho,/ Nem até/ Café. (Pessoa, *Da República (1910 - 1935)*, 1979, p. 349)

O guião continua com o texto do romance (*RR*, pp. 387-394)

RICARDO REIS – De que género é esse Salazar?

FERNANDO PESSOA – É o ditador português, protetor, pai, professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, tudo certo para os nossos hábitos e maneira de ser.

RICARDO REIS – E gostam dele?

FERNANDO PESSOA – Quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira.

RICARDO REIS – Ora, artigos pagos, propaganda.

FERNANDO PESSOA – Mas a de cá também se derrete em louvações

RICARDO REIS – Você não acredita muito nos jornais.

FERNANDO PESSOA – Costumava lê-los. Dava-me um enorme cansaço.

RICARDO REIS – Desespero?

FERNANDO PESSOA – Tédio, sono... (*adormece um pouco*)

FERNANDO PESSOA – Imagine que julguei que estava vivo.

RICARDO REIS – Foi ilusão sua.

FERNANDO PESSOA – Claro, mas o que é interessante é pensar que há quem sonhe que está morto, quando nunca souberam o que é a morte.

RICARDO REIS – Não tarda nada diz que morte e vida é tudo um.

FERNANDO PESSOA – Exatamente.

RICARDO REIS – Vou fazer café. Você não bebe, claro.

FERNANDO PESSOA – Sim, mas traga também para mim.¹⁹²

Neste momento da ação, a personagem Fernando Pessoa coloca-se no centro de cena sentado numa mala aberta, que convida Ricardo a sentar-se. Todos os espaços

¹⁹² Idem.

cénicos são anulados pela luminoplastia e apenas existem as personagens dos poetas sentados dentro de uma mala de viagem.

FERNANDO PESSOA – Se tivesse uma hora de vida, trocava-a por um café bem quente. E notícias?

RICARDO REIS – Olhe, o Hitler fez quarenta e sete anos.

FERNANDO PESSOA – Não acho uma notícia importante.

RICARDO REIS – Porque não é Alemão. Passou revista a trinta e três mil soldados. Ambiente de veneração quase religiosa...e os discursos...olhe, o Goebbels “quando Hitler fala é como se a abóbada de um templo se fechasse sobre a cabeça do povo Alemão”. Outro diz que o culto dele está acima das divisões confessionais

FERNANDO PESSOA – Caramba, muito poético. E um homem consegue unir o que o culto por Deus dividiu!

RICARDO REIS – Mas por cá, o Arcebispo de Mitilene declarou que Portugal é Cristo e Cristo é Portugal.

FERNANDO PESSOA – Isso está escrito?

RICARDO REIS – Com todas as letras. (*repete*)

FERNANDO PESSOA (*ri*) – Ai esta terra... (*ri*) ai esta gente... (*ri*) ai esta terra, ai esta gente (*ri*) sendo assim, temos de saber urgentemente que virgem nos pariu, que diabo nos tentou, que judas nos traiu, que pregos nos crucificaram, que túmulo nos esconde, que ressurreição nos espera.¹⁹³

A personagem Fernando Pessoa tira um guarda-chuva da mala e começa a remar, ao mesmo tempo, o som do mar rompe a cena e é projetada no ciclorama uma enorme tempestade marítima, acompanhada da luz de relâmpagos; a cena é interpretada de forma eufórica com Fernando Pessoa e Ricardo Reis navegando em alto mar, tentando resistir a um naufrágio.

RICARDO REIS – Esqueceu-se dos milagres.

FERNANDO PESSOA – Quer maior milagre que este simples facto de existirmos, de continuarmos a existir?

RICARDO REIS – Em todo o caso, se somos nós o próprio Cristo, nem sequer precisávamos de receber o Salazar de presente (*risos*)

Você não devia ter morrido tão novo, Fernando, agora é que Portugal vai cumprir-se...

FERNANDO PESSOA – Estamos a cumprir tudo para alcançar a felicidade

RICARDO REIS – E o que acha de Portugal e Alemanha utilizarem Deus como avalista politico?

FERNANDO PESSOA – Novidade, não é. Os hebreus promoveram Deus ao generalato, chamando-lhe senhor dos exércitos...

RICARDO REIS – Os Árabes invadiram a Europa aos gritos de Deus o quer!

FERNANDO PESSOA – Os Ingleses puseram deus a guardar o Rei.

RICARDO REIS – Os Franceses juram que Deus é Francês

¹⁹³ Idem.

FERNANDO PESSOA – O nosso Gil Vicente afirmou que Deus é português e ele é que deve ter razão, se Cristo é Portugal...

RICARDO REIS¹⁹⁴ – Atracamos.

FERNANDO PESSOA – Não se esqueça de beber o meu café.

RICARDO REIS – Está frio.

FERNANDO PESSOA – Frio está você, não seja esquisito. (*sai*)

RICARDO REIS – Mas que Europa é esta? Sempre com ódios e destruição, não bastou o massacre da guerra de 14-18? Para que é que eu voltei?¹⁹⁵

Esta cena tem uma carga simbólica que levou a esta interpretação arrebatada na proposta da encenação. Ultrapassa a opção estética que se extingue na imagem cénica a que o público assiste. O ano de 2016 foi palco de acontecimentos sociais e políticos no Médio Oriente com repercussões para toda a Europa: as migrações dos refugiados romperam os *media*, que nos trouxeram imagens de pequenas embarcações sobrecarregadas de homens, mulheres e crianças que atravessavam o Mediterrâneo fugindo aos conflitos terroristas que devastaram em particular a Síria e Iraque, mas que se alastraram um pouco por todo o Médio Oriente e Norte de África. Este conflito económico e político, aparentemente resultado da criação de regimes religiosos fundamentalistas, fomentadores de extermínio humano (o assim chamado Estado Islâmico), levou a um enorme número de refugiados na Europa, à criação de campos de refugiados conhecidos por oferecer condições distantes da dignidade humana, e à morte de milhares de pessoas que arriscaram uma viagem em condições ilegais e indignas, para naufragar. Hélder Mateus da Costa, atento ao panorama social e político que o envolve, coloca questões da atualidade nas suas criações cénicas, trazendo para o palco as questões contemporâneas muitas vezes envolvidas em temáticas inscritas no passado da História do Mundo, mas que são ainda atuais nas questões que assolam a humanidade; isto é, mostrar as questões contemporâneas, explorando temáticas do passado, aproxima o encenador da proposta do filósofo contemporâneo Giorgio Agamben (2009, pp. 55).

¹⁹⁴ A adaptação inicial da peça de teatro propunha a continuação do texto; no entanto com a opção de encenação de colocar a cena num espaço marítimo e com as interpretações contagiantes dos atores, o dramaturgo optou por cortar:

RICARDO REIS – Quanto a mais notícias, já se refugiaram em Portugal uns 50.000 Espanhóis,

FERNANDO PESSOA (*levanta-se*) – Esta Espanha, de certeza, acaba em guerra civil.

RICARDO REIS – Acha?

FERNANDO PESSOA – Se os bons profetas são os que já morreram, pelo menos essa condição está do meu lado.

¹⁹⁵ Anexo 2 – 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Adaptação de Hélder Mateus da Costa a partir da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago.

Entre a cena sete e oito, o dramaturgo elimina a visita de Lúdia a Reis em sua casa (*RR*, pp. 395- 400), e o encontro de Marcenda com Reis no consultório que o médico ocupa na Policlínica do Largo de Camões (*RR*, pp. 401-408). Assim, passamos para a despedida de Marcenda, que escreve ao poeta terminando a relação, que afinal nunca começou (*RR*, pp. 410).

MARCENDA (*Voz off*) – Gostei da sua carta...que futuro há...digo para mim...o meu braço esquerdo... ficará sempre na minha lembrança...não me escreva...

RICARDO REIS – Sim, compreendo...mas tenho pena que ela não saiba que eu sou poeta...Será que gostaria, que sentiria o meu desejo de lhe agradar?¹⁹⁶

Entre a cena oito e a cena nove, saltamos uma visita de Lúdia a Ricardo Reis (*RR*, pp.420-425) e a longa e descritiva viagem de Ricardo Reis a Fátima, onde procura menina Marcenda. (*RR*, pp.425-446). Passamos assim para o momento em que Lúdia e Ricardo Reis conversam sobre Nobre Guedes, uma conversa que no romance é sugerida pelo poeta que tomou conhecimento através do jornal (*RR*, pp. 457); na adaptação de Hélder Costa esta conversa surge na sequência de uma notícia de rádio.

RÁDIO/ VOZ OFF – Aqui, Emissora Nacional, ouvimos parte da conferência do Doutor Nobre Guedes...o comunismo ataca os nossos valores mais sagrados, mancha a nossa honra, a nossa dignidade, e as mais legítimas tradições...publica-se e espalha-se às ocultas a folha repugnante do Marinheiro Vermelho...

LÚDIA – O que é isso? Repugnante? Quer dizer o quê?

RICARDO REIS – Repelente, nojento...

LÚDIA – Que mete nojo?

RICARDO REIS – É isso, mete nojo.

LÚDIA – Eu já vi o Marinheiro Vermelho e não me meteu nojo nenhum.

RICARDO REIS – Foi o teu irmão quem to mostrou?

LÚDIA – Foi.

RICARDO REIS – Então ele é comunista.

LÚDIA – Isso não sei, mas é a favor. Sei que há uns quarenta que estão a ser julgados.

RICARDO REIS – Esse tal Nobre Guedes é o tal que o Salazar goza...chama-lhe o Pobre Guedes...

LÚDIA – Gozam com ele, mas ele é que manda...

¹⁹⁶ Idem.

RICARDO REIS – Diz que os nossos marinheiros não são vermelhos, nem azuis, nem amarelos...são portugueses... (*ri*) como se ser português fosse uma cor...

LÍDIA – Afinal, é mesmo estúpido... (...)¹⁹⁷

No romance a cena continua, e parece-me pertinente a demonstração deste texto, pois seria mais completa a sua compreensão em cena devido aos subtextos utilizados pelos atores, onde fica subentendida uma relação mais próxima que aquela que o texto dramático, separado da representação, não é suficiente para alcançar:

Até parece que português é cor, Essa tem graça, quem olhar para ti dirá que não partes um prato, e lá de vez em quando deitas abaixo o guarda-louça, Tenho a mão firme, nunca parti prato nenhum, veja, estou a lavar a sua louça e não me escapa a mão, sempre assim fui, És uma pessoa fora do comum, Esta pessoa fora do comum é uma criada de hotel, e esse tal Guedes disse mais alguma coisa dos marinheiros, Dos marinheiros, não, Agora me estou a lembrar de que o Daniel me falou dum antigo marinheiro também chamado Guedes, mas esse é Manuel, o Manuel Guedes, que está a ser julgado, são quarenta réus, Guedes há muitos, Pois, este é só Manuel. A louça está lavada, posta a escorrer, Lídia tem outros arranjos, mudar os lençóis, fazer a cama, com a janela aberta de par em par para arejar o quarto, depois limpar a casa de banho, pôr toalhas novas, enfim torna à cozinha, vai enxugar a louça escorrida, é nesta altura que Ricardo Reis se aproxima por trás dela, cinge-a pela cintura, ela faz meio gesto para esquivar-se, mas ele beija-lhe o pescoço, então o prato foge das mãos de Lídia, estilhaça-se na chão, Afinal sempre partiste, Alguma vez tinha de ser, ninguém foge ao seu destino (...). (*RR*, pp. 458-459).

Hélder Costa, conhecendo os atores com quem se propõe trabalhar, pode voar na sua imaginação sem excessivo compromisso dramaturgico com a obra base pois completa o texto com indicações na direção de cena, através de subtextos stanislavskianos.

Na cena dez, a opção do encenador é pela linguagem do virtual; as projeções ganham a cena e é eliminado o encontro seguinte de Fernando Pessoa (*RR*, pp. 460 - 466). Todavia, parte do texto desse encontro será depois utilizado na cena quinze. As projeções apoderam-se do palco com informações sobre os Jogos Olímpicos da Alemanha de 1936. Passamos para a cena onze com as personagens Lídia e Reis, quando esta lhe anuncia que está grávida (*RR*, pp. 493 - 498). O texto dramático segue o

¹⁹⁷ Idem.

romance e termina com um poema de Fernando Pessoa, escolhido pelo dramaturgo para fechar esta cena:

LÍDIA (*vem muito bonita*) – Estou grávida (*RICARDO REIS em silêncio*). Quero ter o menino. (*RICARDO REIS vai à janela*) Se não quiser perfilhar, não importa. Eu quero ter, é meu.¹⁹⁸

Lídia sai, a luz baixa sobre Ricardo Reis até este desaparecer.

No lado oposto do palco, surge Fernando Pessoa carregando um enorme número de folhas de papel: os seus poemas, a sua obra. A personagem declama um poema de Fernando Pessoa, ao qual o encenador já dera visibilidade antes, no seu projeto *Encontros Imaginários* (Costa, 2016, p. 94). Todos estes papéis que terminam no chão constituem a interpretação da frase já conhecida da autoria de Fernando Pessoa: «a minha vida é a minha obra». Por fim, os papéis caem no chão, uma influência de Sartre em Hélder Costa: o ponto de vista existencialista de que o homem morre, a obra permanece, mas isso não muda a primeira ideia – ou seja, de que o homem estará enfim morto. Saramago concedeu a hipótese biológica de Ricardo Reis viver de algum modo no seu filho com Lídia, por intermédio da continuação dos genes, talvez seja esta uma forma comum mais próxima de mascarar ou iludir a mortalidade¹⁹⁹:

FERNANDO PESSOA – É tudo muito complicado.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Apoiando a ideia existencialista proposta por Hélder Costa com a intertextualidade pessoana no poema que a personagem apresenta nesta cena, parece ainda pertinente o testemunho de José Saramago sobre a ideia de morte no filme documentário *José e Pilar* (2010) de Miguel Gonçalves Mendes: «O chato, o pior que tem a morte, percebe, é que você tenha de dizer: “eu estou aqui e um dia já não estarei». Aqui, seja em que lugar for... seja qualquer lugar. Você passa em Lisboa, passa na rua e acha que a Avenida da Liberdade que é bonita e olha para as árvores e diz «eu estou aqui, um dia já não estarei». É o que tem, é o que tem de chato. Mas é que não vale a pena pensarem... O melhor ainda, para mim o ideal de vida, o ideal de vida é ser árvore, é ser árvore. A árvore está ali, alimenta-se diretamente do chão, da terra, cresce, abre-se, dá flores se é árvore para dar flores, ou da frutos se é... E vive o tempo que tenha de viver... uma *sequoia* vive mil anos. Há oliveiras no nosso país que são centenárias e várias vezes centenárias. Mas tudo acaba. Tudo acaba. Essa ideia de que a Terra é assim e há-de ser sempre assim... Não... Um dia desaparecerá. Um dia desaparece o sol, apaga-se o sol, desaparece o sistema solar, e acabou. E o universo nem sequer se dará conta de que nós existimos. O universo não saberá que Homero, escreveu a *Ilíada*, e porque tinha o universo de saber isso? Como é que o iria saber?» Cf. *José e Pilar*. Miguel Gonçalves Mendes (2010).

O amor é que é essencial /O sexo é um acidente/ Pode ser igual / Ou diferente
/O homem não é um animal /É uma carne inteligente/ Embora às vezes
/Doente...²⁰⁰

A cena doze é a projeção vídeo do discurso de Salazar a 28 de maio de 1936 em Braga; Entre esta cena e a seguinte, foi eliminado o desfile do Presidente Oscar Carmona (RR, pp. 467), o simulacro de um bombardeamento químico no Rossio, incluído nas comemorações do dia do décimo aniversário da Revolução Nacional (RR pp. 469 - 473), e a celebração do Dia da Raça (RR, pp.490 - 491). Na cena treze, os atores ganham a cena, desta vez com a projeção de Fernando Pessoa a deslizar sobre o Largo de Camões, figura virtual da qual a personagem de Fernando Pessoa brota, uma opção experimentada por Piscator em *Rasputine, a partir de Gorki*, espectáculo de 1927 (Vasques, 2007, p. 16). Ricardo Reis e Fernando Pessoa encontram-se e esta é uma adaptação de texto narrado com a criação de texto de Helder Mateus da Costa.

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da Mensagem que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na Mensagem nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandarra e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zarolho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa (...). (RR, p. 492)

Não é explícito em Saramago se esta é uma divagação do narrador, ou se é de facto a única manifestação de Pessoa caminhando por Lisboa sem o pressuposto de encontrar Ricardo Reis. A suposição de um diálogo entre Camões e Pessoa imaginado por Saramago é dramatizada em cena com Fernando Pessoa a contar a Ricardo Reis (RR, pp. 500 - 509):

FERNANDO PESSOA – Imagine que pensei num poema de Camões que estivesse na Mensagem e reparei que nem tinha falado nele...

RICARDO REIS – Isso é grave.

FERNANDO PESSOA – É grave, e o pior é que a estátua sorriu e disse que eu tinha inveja dele.

²⁰⁰ Anexo 2 – 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Adaptação de Helder Mateus da Costa a partir da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago.

RICARDO REIS – E não tem?
 FERNANDO PESSOA – Se tenho, não quero ter
 RICARDO REIS – Acto falhado, é grave. Tem que falar com o Freud.
 FERNANDO PESSOA – Sim, quando o encontrar. Mas se ele estiver no Céu
 deve estar cheio de trabalho.
 RICARDO REIS – Vou ser pai.
 FERNANDO PESSOA (*gargalhada*) – E quem é a mãe?
 RICARDO REIS – Lília.
 FERNANDO PESSOA – Vá para o Brasil, vida nova, mulher e filho.
 RICARDO REIS – Não sei se o vou perfilhar...
 FERNANDO PESSOA – Não seja safado.
 RICARDO REIS – Ela não se importa. Tenho aqui uns versos...
 FERNANDO PESSOA – Conheço os seus versos de cor e salteado. (*sai*)²⁰¹

Entre a cena treze e catorze é eliminada a descrição policial entre Victor e os seus ajudantes da polícia, que se preparam para invadir um apartamento onde se conspira contra o Estado; importa mencionar que este momento é uma analogia entre a PVDE e o filme *Revolução de Maio* (RR, pp. 511- 518). A cena catorze instala-se na projeção de fotografias da Guerra Civil de Espanha e do massacre de Badajoz. As imagens reúnem as informações que o narrador nos dá sobre Espanha, e as notícias a que Reis tem acesso pelos jornais. As imagens são acompanhadas por uma notícia de rádio que irá causar a rotura definitiva entre Ricardo Reis e Lília, sendo que no romance as notícias sobre Badajoz são posteriores a este diálogo, que o encenador colocou na íntegra. Importa frisar que na obra de Saramago este não é o ultimo momento partilhado entre a criada do hotel e o médico poeta (RR, pp. 526-527). Assim esta cena reúne as três últimas visitas de Lília a casa de Reis, onde o encenador concentra nas direções de cena toda a carga dramática dos três últimos encontros, que estarão na interpretação dos actores.

RADIO/ VOF *OFF* – O ataque a Badajoz foi mortífero, houve execuções em massa, e as ruas apareciam semeadas de cadáveres. Durante a primeira jornada, existem testemunhos de que houve mil e oitocentas vítimas (homens e mulheres) apenas na primeira noite. Muitos que fugiram para Portugal foram entregues às tropas franquistas, que os fuzilaram.

Posteriormente apareceram testemunhos, publicados a 27 de outubro pelo jornal *La Voz*, de Madrid, de que os fuzilamentos na Praça de touros se tornaram numa festa pelos executores, com público nas suas bancadas presenciando as matanças, e que até mesmo algumas vítimas foram bandarilhadas e mutiladas, Além dos fuzilamentos houve condenações à morte pelo garrote vil.

²⁰¹ Idem.

RICARDO REIS – E tu, Lídia, que pensas disto da Espanha?

LÍDIA – Não sei, não tenho instrução. O Senhor Doutor é que sabe, com tantos estudos...quanto mais alto se sobe, mais longe se avista.

RICARDO REIS – Assim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive.

LÍDIA – O Senhor Doutor diz as coisas duma maneira tão bonita.

RICARDO REIS – Aquilo em Espanha era uma balbúrdia, teve que entrar o Exército. Tu não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários e abusaram das mulheres deles?

LÍDIA – Não sabia, e não acredito, o meu irmão diz que não se pode fazer fé no que está nos jornais.

RICARDO REIS – Falas sempre do teu irmão. E arrancaram olhos a um padre e regaram-no com gasolina...

LÍDIA – E ele também diz que se a Igreja estivesse ao lado dos pobres, eles dariam a vida por ela, para que ela não caísse no Inferno, onde está... o meu irmão diz que eles não vencem porque vão ter todo o povo contra eles.

RICARDO REIS – O povo nunca está dum lado só, e o que é o povo?

LÍDIA – O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um doutor contrário às revoluções.²⁰²

Na cena quinze, Fernando Pessoa volta à cena, liga o rádio que traz notícias de Espanha (*RR*, pp. 530- 536). Miguel de Unamuno, o escritor humanista de destaque na Literatura Espanhola agora na sua idade madura, e por isso a que se esperava ser mais lúcida, apoiaria inicialmente o golpe militar do General Franco, para, mais tarde, nas suas funções de reitor da Universidade de Salamanca, se dissociar desse mesmo militarismo franquista, inimigo da difusão de civilização que a instituição universitária desempenhava. O narrador alude a essa dupla atitude de Unamuno, nomeadamente o muito discutido caso²⁰³ de confronto verbal entre o escritor espanhol e o militar franquista Milan d'Astray, sobre o qual até hoje não há certezas documentadas.

RADIO/ VOZ OFF - Miguel de Unamuno, reitor da Universidade de Salamanca aderiu ao Franco com cinco mil pesetas... e disse...a minha maior admiração, o meu maior respeito, vão para a mulher espanhola que conseguiu retardar que as hordas comunistas e socialistas tomassem há mais tempo conta de Espanha... santas mulheres

RICARDO REIS – Fernando, ajude-me! Unamuno apoia Franco, aquele massacre!

FERNANDO PESSOA – Que quer que lhe diga? São contradições...também eu cheguei a pensar que a escravatura era uma lei natural da vida das sociedades sãs, e hoje...até me envergonho de ter pensado assim.

²⁰² Idem.

²⁰³ Cf. *Palavras de Unamuno ao general Millán: ficção ou História?*. Diário de Notícias. (2018)

RICARDO REIS – Também me dizem que um dia Millan Astray o vai insultar gritando *Viva la muerte!*

FERNANDO PESSOA – Sim, e então?

RICARDO REIS – Gostava de saber a resposta de Unamuno.

FERNANDO PESSOA – Como quer que eu saiba se isso ainda não aconteceu?

RICARDO REIS – E o António Ferro? Que atacou os intelectuais que se sentem encarcerados nos regimes de força, e não percebem que é nesses regimes que há a grande produção intelectual, porque há força mental que dimana Salazar! Esse tal de António Ferro... atacou os intelectuais que se sentem encarcerados nos regimes de força e não percebem que nesses regimes é que há grande produção intelectual...porque há a força mental que dimana Salazar...

FERNANDO PESSOA – Essa agora! Basta lembrar a nossa juventude e o Orfeu ...havia alguma ordem? O Ferro é tonto, julgou que o Salazar era o destino português, o Messias! Adeus, Ricardo.

RICARDO REIS – Já?

(Fernando Pessoa sai, discreto adeus com a mão)

RICARDO REIS – O Ferro é tonto, o Salazar é o Messias! E o Fernando Pessoa, é o quê? O Baralhado? Com tantos nomes, tanta invenção...O Inquieto? E eu? O Médico Poeta? O Ida e Volta? O Espiritista? O Zé das Odes? O Casanova das Criadas? O Serenata ao Luar? Brinco, brinco, mas não tenho graça nenhuma...um Desprotegido da Sorte...é o que eu sou.

FERNANDO PESSOA – *(aparece dentro do guarda roupa)*. O Desprotegido da Sorte...não se faça mártir...

RICARDO REIS – Não se tinha ido embora?

FERNANDO PESSOA – Tinha, mas chamou-me o *Baralhado* e fiquei para ouvir esses desabafos...olhe, o Casanova das Criadas fica-lhe muito bem. *(sai)*

204

Esta cena reúne dois encontros entre os poetas, sendo que o segundo, no romance, passa-se no cemitério dos Prazeres e Fernando Pessoa já não tem imagem, só resta a sua voz. Na versão cénica, o desaparecimento de Fernando Pessoa é dado pela interpretação do ator, que apresenta uma enorme fragilidade na própria entonação do texto e nos seus gestos que se assemelham a uma desfragmentação humana. O espaço físico do encontro também difere do romance, uma vez que na cena o encontro se passa no quarto de Ricardo Reis.

A cena dezasseis é uma sequência de projeções do Campo Pequeno com referência ao grande comício político de 1936 na Praça de Touros do Campo Pequeno, onde se apegavam os benefícios de um estado corporativo com sindicatos nacionais, a

²⁰⁴ Idem.

Legião Portuguesa e a Mocidade Portuguesa. Estas apresentações ao povo contaram com a presença de representantes do regime fascista italiano e do nazismo alemão (*RR*, p. p.554-562),

Assim, a adaptação eliminou os dois últimos encontros entre Reis e Lúcia: quando surgem de facto as notícias do massacre de Badajoz (*RR*, pp. 549-550) mas cuja informação o dramaturgo optou por incluir na cena quinze, e quando Lúcia, temendo o pior, procura Reis para desabafar sobre a participação do seu irmão Daniel Martins no plano da Revolta dos Marinheiros da Marinha Grande (*RR*, pp. 565- 569).

Na cena dezassete, Victor é o protagonista. A cena abre com fotografias dos marinheiros da Marinha Grande e dos navios de Guerra que ousaram revoltar-se contra o governo de Salazar. As imagens são acompanhadas pelo som dos bombardeamentos, e Victor encontra Ricardo Reis no Terreiro do Paço a quem explica o que é o Tarrafal e quem para lá vai. Esta cena é da inventiva do dramaturgo Helder Costa. Parece-me pertinente estabelecer a comparação mais profunda deste momento no romance de Saramago, para demonstrar como o dramaturgo alterou profundamente a cena para dela apenas beber do ambiente psicológico e social da ação original. Passamos a expor os diferentes textos:

VICTOR – Então, veio ver os barcos?

RICARDO REIS – Não, é um passeio que costumo dar à tardinha.

VICTOR – Está a haver tiros...

RICARDO REIS – Deve ser um exercício.

VICTOR – Ou pode ser a sério. O Senhor Doutor não ouviu falar da revolta dos marinheiros?

RICARDO REIS – Não.

VICTOR – O irmão da sua amiga Lúcia anda metido nisso. Ela não lhe disse?

RICARDO REIS – Não tenho intimidade para essas conversas.

VICTOR – Pois, não tem tempo...estes meninos vão apanhar uma lição a sério. E o senhor doutor saia daqui que isto não é sítio para andar de passeio.²⁰⁵

Está Ricardo Reis nesta contemplação, alheado, desprende-se do motivo que o levou ali, só está olhando, nada mais, de repente uma voz disse ao lado, Então o senhor doutor veio ver os barcos, reconheceu-a, é o Victor, no primeiro instante sentiu-se perplexo, não por ele ali estar, mas porque o cheiro não o denunciara, então compreendeu porquê, o Victor pusera-se a sotavento. O coração de Ricardo Reis agitou-se, desconfiará o Victor de alguma coisa, será já conhecida

²⁰⁵ Idem.

a revolta dos marinheiros, Os barcos e o rio, respondeu, também poderia ter falado das fragatas e das gaivotas, poderia igualmente ter dito que ia apanhar o cacilheiro, gozar o regalo da travessia, ver saltar as toninhas, limitou-se a repetir, Os barcos e o rio, afastou-se bruscamente, consigo mesmo dizendo que fora um erro proceder assim, devia era ter mantido uma conversa natural. Se ele sabe alguma coisa do que está para acontecer, com certeza achou duvidoso ver-me ali. (RR, p. 572-573)

Na Cena dezoito Ricardo Reis procura Lúdia no hotel, e é recebido Salvador.

SALVADOR (*sorri*) – A Lúdia não está...na revolta, morreu-lhe o irmão...

RICARDO REIS – Coitada.

SALVADOR – Como se dizia...era uma lição a sério. Morreram dez marinheiros e outros sessenta foram para o Campo de Concentração do Tarrafal.

RICARDO REIS – Era a tal lição que o Sr. Salvador dizia.

SALVADOR – Calma! Também foram demitidos diversos oficiais e sargentos.

RICARDO REIS – Limpeza é limpeza.

SALVADOR – Olhe como o senhor doutor já está a perceber o assunto...isto, ou vai ou racha.

RICARDO REIS – Uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo

SALVADOR – Adeus, senhor doutor.²⁰⁶

Hélder Costa aliou ao texto da personagem Salvador (RR p. 579) às notícias que Ricardo Reis lê no jornal depois de sair do Hotel, colocando estas informações através de uma personagem e não numa ação de Ricardo Reis; esta alteração veio a simplificar a transmissão das informações jornalísticas sobre a Revolta da Marinha Grande:

Percorreu rapidamente os títulos da primeira página, procurou a continuação da notícia na página central dupla, outros títulos, ao fundo, em normando, Morreram doze marinheiros, e vinham os nomes, as idades, Daniel Martins, de vinte e três anos, Ricardo Reis ficou parado no meio da rua, com o jornal aberto, no meio de um silêncio absoluto, a cidade parara, ou passava em bicos de pés, com o dedo indicador sobre os lábios fechados, de repente o barulho voltou ensurdecedor, a buzina dum automóvel, o despique de dois cauteleiros, o choro duma criança a quem a mãe puxava as orelhas, Se tornas a fazer outro, deixo-te sem conserto. Lúdia não estava à espera nem havia sinal de que tivesse passado. É quase noite. Diz o jornal que os presos foram levados primeiro para o Governo Civil, depois para a Mitra, que os mortos, alguns por identificar, se encontram no necrotério (RR, p. 580-581).

²⁰⁶ Idem.

A cena dezanove compreende o último encontro entre os poetas. Ricardo Reis entra no quarto e encontra Fernando Pessoa. Fernando Pessoa entra no escuro, ainda durante a cena anterior, mas já inevitavelmente interrompendo a atenção da mesma, pelas particularidades de desempenho e caracterização que chamam naturalmente a atenção do público. Ricardo Reis chega ao seu quarto e com ele a luminoplastia que abre a cena. Findo o diálogo, levando apenas consigo o livro que trouxera da biblioteca do Highland Brigade, Ricardo Reis abandona a cena pelo espaço vazio, desaparecendo no escuro, embora não de forma gradual, por falta de apoio da luminoplastia.

FERNANDO PESSOA – Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver –nos.

RICARDO REIS – Porquê?

FERNANDO PESSOA – O meu tempo chegou ao fim.

RICARDO REIS (*veste-se, agarra no livro*) – Então, vamos.

FERNANDO PESSOA – Para onde é que vai?

RICARDO REIS – Vou consigo.

FERNANDO PESSOA – E não procura a Lúdia, agora que lhe morreu o irmão.

RICARDO REIS – Já não há remédio para o desgosto.

FERNANDO PESSOA – Então vá indo, descubra o seu caminho.²⁰⁷

Fernando Pessoa fica em cena, num texto original de Hélder Costa que se identifica com o comentário de Camões a Fernando Pessoa, na obra saramaguiana em estudo: «[m]eu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem.» (RR, p. 492). Na cena, Fernando Pessoa despede-se, também num texto de Hélder Costa: «pobre Ricardo Reis. Vai outra vez ao engano... eu meto-me na arca onde guardei tudo o que escrevia. Entro na minha arca, nessa arca onde tantos tentam descobrir de mim, o que nem eu sei.»

Na cena vinte, é projetada a figura do majestoso Adamastor, que desaparece na noite. Um ator entra em cena rompendo a tempestade e apresenta-se como Saramago: «Será que o Adamastor irá soltar o grande grito? Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.». É projetado o título da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* enquanto a personagem Saramago em mímica escreve o seu autógrafo que vai aparecendo reproduzido no ciclorama; os atores invadem a cena numa fila de autógrafos a José Saramago.

²⁰⁷ Idem.

O espetáculo termina com uma projeção de vídeo onde assistimos a Ricardo Reis, Fernando Pessoa e José Saramago (no corpo dos atores que os representam) sobrevoando o mundo na *passarola* do Padre Bartolomeu Gusmão, um dos protagonistas de *Memorial do Convento*, também ela referida no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (RR, p. 474).

Compreendemos neste fim de cena que, embora este não seja um espetáculo de Teatro Épico, ele constitui-se por intermédio de várias características brechtianas; não se pretende de forma clara terminar a ilusão do espetáculo, mas ele recusa o naturalismo, desde o cenário constantemente interrompido pelas várias projeções, como até mesmo na interpretação de algumas personagens, como passaremos a observar no ponto seguinte.

1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, assume-se como ação teatral que se propõe à reflexão do seu público. Os espetadores são convidados a adotar uma atitude perante a conjuntura social do ano de 1936 e as suas consequências para a História da Humanidade. É afinal este o objetivo socio crítico do Teatro Épico: estimular no espectador uma atitude crítica perante o mundo que o rodeia, facultando mudanças sociais que só este enquanto Homem com dever cívico e político poderá mover: «Uma coisa fica, porém, desde já fora de duvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevemos como um mundo passível de modificação.» (Brecht, 1978, p. 6).

A preocupação social de Brecht de transformar a sociedade em que vivia refletiu-se num teatro de arena que mostra ao seu público uma representação cénica da realidade envolvente das massas, para que este tivesse capacidade crítica sobre a sua situação e assim a poder vir a alterar, preocupação partilhada pelo encenador Hélder Mateus da Costa e por José Saramago em toda a produção artística e literária, da qual é um dos exemplos máximos *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e a sua adaptação para teatro.

4. Retratos e representações de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*

Hélder Mateus da Costa levou à cena a maioria das personagens significativas na trama de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. De fora, ficaram dois empregados de Hotel (Pimenta e Ramon), Luís de Camões e o irmão de Lídia, Daniel, isto se considerarmos a importância das personagens partindo do princípio dos seus diálogos enquanto personagens participantes, ou da sua relevância na trama enquanto personagens não participantes. Se tivermos em conta todas as figuras participantes no romance, incluiremos: os velhos do alto de Santa Catarina, Carlota a criada de hotel, Carlota a rececionista da Policlínica do Largo de Camões, o taxista que conduz Reis ao Hotel Bragança na sua chegada, as vizinhas de Ricardo Reis no Alto de Santa Catarina, as personagens que assistem ao bodo, as personagens que assistem ao exercício militar no Rossio, as personagens que viajam para Fátima, entre outros. No entanto, no caso destas últimas o seu desenvolvimento não alcança a *persona* dramática, não justificando para o autor do espetáculo a pertinência das mesmas.

Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lídia, Salvador, Marcenda, Doutor Sampaio, Victor, e o próprio Saramago, foram as propostas dramáticas de Costa. E a sua criação difere particularmente no caso de Ricardo Reis, pois a personagem ganha as primeiras características na criação heteronímica de Fernando Pessoa; características essas que são exploradas e aprofundadas por José Saramago e só depois chega ao seu tratamento por parte do encenador Hélder Costa. O mesmo se poderia passar com as personagens Lídia e Fernando Pessoa; no caso de Lídia, isto dá-se se tivermos em conta que a musa é da autoria de Horácio, em quem se inspirou Fernando Pessoa e à qual Saramago conferiu depois uma personalidade oposta à proposta pessoana. De Lídia, Saramago somente usou o nome; todo o carácter é da autoria do Nobel, e o mesmo acontece com a personagem de Fernando Pessoa, que o romancista cria com base no poeta português e nos seus dados biográficos, mas usa-os apenas como moldura da personagem, criando a sua proposta ficcional de Fernando Pessoa. Assim, colocamos Fernando Pessoa, Lídia, Marcenda, Salvador, Victor e Doutor Sampaio, no mesmo grupo inventivo de apenas dois autores, José Saramago e Hélder Costa. Ricardo Reis será a exceção por depender da intervenção oriunda de três autores: Fernando Pessoa em primeiro lugar, José Saramago e Hélder Costa. Seguindo o pensamento de Patrice Pavis sobre os conceitos

de *personagem lida* e *personagem vista*, depreendemos a autoridade do encenador para criar a partir de uma outra criação com legitimidade e originalidade:

O estatuto da personagem de teatro é ser encarnada pelo ator, não mais se limitar a esse ser de papel sobre o qual se conhece o nome, a extensão das falas e algumas informações diretas (por ela e por outras figuras) ou indiretas (pelo autor). A personagem cénica adquire, graças ao ator, uma precisão e uma consistência que fazem-na passar do estado virtual ao estado real e icónico. Ora, o aspecto físico e eventual da personagem é exatamente o que há de especificamente teatral e mais marcante para a receção do espetáculo. Tudo o que na leitura, podíamos ler nas entrelinhas da personagem (seu físico, o ambiente onde evolui) foi ditatorialmente determinado pela encenação: isto reduz nossa percepção imaginária do papel, mas acrescenta, ao mesmo tempo uma perspectiva que não imaginamos, mudando a situação de enunciação e, portanto a interpretação do texto falado. (Pavis, *Dicionário de Teatro*, 2008, p. 288)

Assim, a personagem lida corresponde ao romance de Saramago, a personagem vista corresponde à personagem dramática criada com as diretivas da encenação de Helder Costa. A estas duas propostas de criação a partir de um ou mais autores (no caso de Ricardo Reis) anteriormente expostos, apontamos ainda uma outra criação de personagem neste espetáculo, que embora com pouco desenvolvimento na ação, é invenção de Helder Costa: a personagem de José Saramago. Passamos a analisar nos pontos seguintes o retrato de cada uma das personagens na visão cénica que Helder Costa deu a 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

4.1 Ricardo Reis e Fernando Pessoa

Na criação da personagem Ricardo Reis, o ator Adérito Lopes, seguindo as propostas pessoana e saramaguiana anteriormente descritas²⁰⁸, dilui-se nos pedidos específicos da encenação. Apresenta-se com um fato branco (o que não foi indicado por Saramago nem por Fernando Pessoa), onde Helder Costa pretende transmitir uma leveza contrária a austeridade metafórica que o ano propõe, e também desenhar uma figura oposta à de Fernando Pessoa. O branco do seu figurino ganha especial expressão cénica quando nas cenas que partilha com a personagem Fernando Pessoa é iluminado por uma contraluz que proporciona uma imagem onírica composta por figuras que se espelham e

²⁰⁸ Ver ponto 2.1 – *Ricardo Reis*, vivo.

se distinguem em simultâneo, sublinhando o fantástico da ação que é afinal composta por um heterónimo e um fantasma.

A entonação do texto utilizou um sotaque ligeiro proposto pela personagem descrita no romance: «Enquanto o motorista baixava o porta-bagagens fixado na traseira do automóvel, o viajante perguntou, pela primeira vez se lhe notando um leve sotaque brasileiro, Por que estão na doca aqueles barcos (...).» (*RR*, p. 16). Esta opção levou a um treino da dicção sobre um sotaque que tinha de tornar o texto perceptível, o que obrigou o ator a um trabalho de repetição.

A personagem Ricardo Reis apresenta algum sentido de humor a pedido do texto dramático que adaptou este Ricardo Reis a uma figura mais leve e próxima do humor, como é linha característica do dramaturgo Helder Costa. Este foi um trabalho profundo da interpretação que teve de combinar uma personagem de características austeras, estoicas e rigorosas com a boa disposição desejada por Helder Costa.

Ricardo Reis, enquanto vivo, tem no romance autonomia na decisão da sua vida. Fernando Pessoa, que é um fantasma, aproxima-se mais da ideia de um heterónimo como ser onírico; no entanto, a encenação demandou que Reis fosse subserviente a Fernando Pessoa, aproximando-se mais da fragilidade do heterónimo de Pessoa do que da figura do romance saramaguiano.

Um dos fatores apelativos para a cena, na adaptação do dramaturgo, foi a relação insólita entre Reis e Pessoa, e por esse motivo a personagem Fernando Pessoa ganhou mais destaque em Costa do que em Saramago: o encenador explorou as relações de cumplicidade e estranhamento entre criador e criatura, utilizando o texto proposto por Saramago, com especial foco nas temáticas históricas e políticas, mas alterando a sua interpretação das personagens através das orientações que deu na encenação. Na verdade, estas personagens (Reis e Pessoa) não são Pessoa e o heterónimo por si inventado nem as personagens literárias de Saramago, são uma nova criação de Helder Costa.

Fernando Pessoa apresenta-se com uma caracterização de cadáver em decomposição. Ele utiliza o figurino igual ao que Saramago descreve: «[e]ste tem só o fato preto, jaquetão, colete e calça, camisa branca, preta também a gravata, e o sapato, e a meia, como se apresentaria quem estivesse de luto ou tivesse por ofício enterrar os

outros. (...)» (RR, p. 106), mas completamente sujo e maquilhado, como um ser em deterioração. Esta proposta, de Ruben Garcia, que nada se aproxima da imagem que nos dá Saramago, causa uma sensação de estranheza no público, que não raras vezes se assustava perante a primeira aparição da personagem; uma imagem de fisionomia e gestualidade grotescas que nos remete para a conceção teatral do ator meyerholdiano.

Considerando Wolzogen, citado por Meyerhold²⁰⁹:

Grotesco [...] é a denominação de um género cómico na literatura, na música e nas artes plásticas. O grotesco representa sobretudo uma coisa monstruosa e estranha. Uma obra humorística que reúne em si mesma, sem leis aparentes, os conceitos mais heterogéneos, porque ignorando os pormenores e jogando sobre a própria originalidade, retira somente o que lhe interessa ao seu prazer de viver, à sua ironia e caprichos em relação à vida. (Vasques, *O que é Teatro*, 2003, p. 108)

A teatralidade da personagem que Meyerhold defende existia já antes nos «artistas de variedades, no cabaret alemão e no music-hall inglês», é presente na personagem de Fernando Pessoa em 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: sendo explosiva e polémica na apresentação de traços de estilística grotesca na sua interpretação (Vasques, *O que é Teatro*, 2003, pp. 107-110) com um sentido de humor de temática sexual, numa colocação de voz que o aproxima de uma criança apostando nos efeitos cómicos. A aparência algo assustadora da personagem, aliada à sua postura corporal, à máscara facial, que para além da caracterização mantém uma contração muscular facial, o próprio cheiro repulsivo do figurino (que o ator escolhe, para o seu processo de interpretação, não lavar), os gestos femininos, mas muito medidos, quase mecânicos, aliados a um timbre quase infantil, que exceccionalmente se altera para reproduzir vários tons de voz, (numa alusão à heteronímia) vem descaracterizar e deslocalizar a figura icónica de Fernando Pessoa. Pois para além da alteração na apresentação física da personagem, também a interpretação do ator é oposta tanto à personagem de Fernando Pessoa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* como aos registos biográficos²¹⁰ de Fernando Pessoa, sendo única fonte de inspiração do ator algumas

²⁰⁹ Traduzido por Eugénia Vasques da edição espanhola de textos de Meyerhold, de Juan Antonio Hormigon. (Vasques, *O que é Teatro*, 2003, p. 107)

²¹⁰ Considerando a imensa produção literária e académica sobre Fernando Pessoa, nesta investigação consideramos como fulcrais *Vida e Obra de Fernando Pessoa* de João Gaspar Simões, *Pessoa na Intimidade* de Isabel Murteiro França, e *Fotobiografias Século XX - Fernando Pessoa* (coleção dirigida por Joaquim Vieira), com texto de Richard Zenith. As primeiras devido à proximidade dos

fotografias que representam o andar de Fernando Pessoa (Vieira, 2008, pp. 139-143), conhecido por colocar um pé ligeiramente à frente do outro dando a sensação de levitar, e em especial aquela que é considerada a sua última fotografia (Vieira, 2008, p. 171), da qual o ator adotou a expressão facial e corporal na cena.

Esta distância entre as características conhecidas de Fernando Pessoa e a personagem encenada por Hélder Costa é a retirada à construção realista argumentada por Diderot e fundada pelo método de Stanislavski. Aqui, a aposta do encenador aproxima a direção da personagem à anulação do ator, como propunha já Gordon Craig na sua proposta de conceção do trabalho de ator pela *super-marioneta*.

Repare-se como esta visão expressionista do trabalho do actor se afasta do realismo cerebral proposto por Diderot e da construção psicológica da personagem sistematizada por Stanislavski e repare-se ainda como esta visão de um actor abstractizante realiza a utopia Simbolista, como a de actor-Übermarionette de Craig, e se aproxima das avançadas técnicas formalistas de intérprete de Meyerhold (biomecânica) e do Construtivismo soviético. (Vasques, *Expressionismo e Teatro*, 2007, p. 14)

O encenador usa Fernando Pessoa para quebrar as cenas com outras personagens, quase como se este boicotasse a vida pessoal de Ricardo Reis. Ele interrompe a normalidade que o heterónimo procura, consagrando ritmo ao espetáculo, aproximando-se do conceito de «personagem teatral de *Vorstellung*», que enaltece todas as suas cenas pela opção do exagero e do excêntrico (Pavis, 2008, p. 338), com algumas características que também encontramos no Teatro Expressionista:

Também para os expressionistas, como antes para os simbolistas seus antecessores, o que conta no actor é que este seja capaz de transpor estados emocionais em acções por meio da simbolização, da estilização, que este seja capaz de sublinhar as características fundamentais das personagens, dos momentos nucleares da acção, simbolizando-os através de um desenho a traço grosso, excessivo e até empolado.

Assim, ao actor expressionista – cujos representantes maiores serão os actores Werner Kraus (1884-1959) e Fritz Kortner (1892-1974) – caberia exprimir plasticamente, pela palavra e pelo gesto sacudido, em staccato, inacabado, tendendo para o abstracto, a ligação entre o espiritual e o metafísico. O actor

autores com o poeta (*Pessoa na Intimidade* de Isabel Murteiro França é da autoria da sobrinha-neta de Fernando Pessoa construindo o livro a partir do testemunho da irmã de Fernando Pessoa, e o segundo autor sugerido João Gaspar Simões, conviveu com Pessoa e foi considerado o primeiro investigador pessoano.) A última obra que sugirmos é uma completa combinação de imagens de Fernando Pessoa ao longo da sua vida.

deveria ser, em síntese, um símbolo, a tradução física da ideia do Novo Homem. (Vasques, *Expressionismo e Teatro*, 2007, p. 14)

O simbolismo, ao qual a obra de Pessoa pertence, é também ele evocado pela interpretação do ator. Lembrando ainda as propostas de interpretação desenvolvidas por Meyerhold na oposição ao teatro naturalista do Teatro Arte Moscou (Guinsburg, 2001, p. 17), Meyerhold propõe um *Novo Teatro* (Guinsburg, 2001, p. 58), onde a interpretação da personagem tem uma essência simbolista:

Observe-se que, homem de teatro, inteiramente voltado para a sua realização “ato”, isto é, como fenômeno artístico materializado em cena, Meyerhold coloca na corporeidade gética um dos principais degraus da “escada de Jacó” para atingir a intimidade ou a altitude da visão e revelação do espiritual. Apalavra, diz ele, não é na obra dramática um instrumento bastante poderoso para expressar o universo do “além” interior ou superior. Cumpre acrescentar-lhe a gestualidade para lhe dar a devida forma significativa. De um lado, as personagens quando falam, “(...) fazem gestos, assumem atitudes, baixam os olhos de uma maneira que não corresponde ao que dizem e que permite definir suas relações recíprocas(...)” De outro, muita coisa do que não dizem ou do que é indizível exprime-se em posturas corporais, faciais e gestuais que revelam linhas de força, vetores de sentidos e portadores de alusões, que falam a linguagem do não-verbalizável, em seus diferentes níveis, e se constituem em verdadeiros emblemas da significação. No repertório do corpo e do gesto, portanto, o ator encontra não só os meios de desenhar plasticamente a personagem, como de sugerir e configurar os movimentos que permitem o mergulho do espectador na intimidade do drama. (Guinsburg, 2001, p. 59)

O fator tempo é fundamental na evolução das personagens Ricardo Reis e Fernando Pessoa. O tempo da relação entre poetas é de oito meses, os oito meses que restam ao fantasma Fernando Pessoa até ser esquecido pela memória dos outros. Estes oito meses que vão ser acompanhados cronologicamente pelos acontecimentos históricos do ano de 1936, serão o tempo de vida de Ricardo Reis, e o tempo de *post-mortem* de Fernando Pessoa. As duas personagens vão evoluindo paralelamente, Ricardo Reis que é um homem altamente cuidado e arranjado, vai envelhecendo, vai se tornando desleixado e pesado à medida que o tempo passa. Já Fernando Pessoa, que é fantasma, vai desaparecendo. Nesta evolução, os atores tomaram opções distintas.

Na personagem Ricardo Reis, o ator opta pela ausência de maquiagem (apenas a utilização de tinta branca no cabelo para um efeito grisalho), e por um peso

psicológico gradual, características stanislavskianas e grotowkianas, no que respeita à criação da personagem pelos recursos expressivos do ator. Como sistematizou Stanislavski, o ator escolhe as características basilares do heterónimo do ponto de vista da sua criação por Fernando Pessoa, com especial foco na insegurança, egoísmo e vaidade que Saramago lhe confere. Esta caracterização de personalidade acompanha-o ao longo da peça e os acontecimentos do ano com que Saramago o confronta (mesmo aqueles que não estão expostos na adaptação dramática) vão se apoderando do poeta-heterónimo para o aproximar do poeta-humano: sendo pontos fundamentais, a vigilância da PVDE, a relação com Lídia, a gravidez de Lídia e a morte do irmão de Lídia. A este contexto envolvente na interpretação do ator, Stanislavski chama de *circunstâncias dadas* (como explicamos a partir do estudo de *Claraboia*): o contexto da personagem (no caso de ter uma inspiração verídica deve ser estudada, assim como o contexto envolvente do tempo e espaço onde se dá a ação aliado a tudo o que é ficção dramática no conjunto do espetáculo. (Stanislavsky, 1997, p. 47)

No que toca à inspiração grotowskiana, o ator escolhe o método da sobriedade do chamado *ator santo* para a construção da sua personagem, isto é, a recusa de habilidades fúteis que aparentemente facilitam a interpretação de um ator, pelo recurso a experiências anteriores bem-sucedidas. Esta opção na construção de uma personagem leva a uma criação supérflua, pois a profundidade do papel só é possível no seu estudo profundo. Se tivermos em consideração que o ator que representa Ricardo Reis já tinha dado vida à personagem de Fernando Pessoa ele próprio, no espetáculo *Menino de Sua Avó*, com texto de Armando Nascimento Rosa, poderíamos considerar a possibilidade de utilização de uma personagem antes conseguida - afinal Ricardo Reis é uma das máscaras de Fernando Pessoa e o ator poderia optar por repetir o seu trabalho. No entanto, a opção foi a criação e não a continuação ou exploração da personagem antes desenvolvida. Toma Ricardo Reis como corpo independente de Pessoa, baseando-se nas características psicológicas que Fernando Pessoa lhe atribuíra, tais como, biografia e poética, e esta foi a base da sua investigação de mesa.

Terminada a investigação de mesa, passamos a investigação de palco, onde o ator seguiu o método do «ator santo», de Grotowsky: eliminação de todas as características até ser uma folha branca e começar (e não recomendar) mais uma personagem pessoana:

Há um mito que conta como um ator, com uma quantidade considerável de experiência, pode construir o que nós chamamos de seu próprio “arsenal” – Isto é, um acúmulo de métodos, artifícios e truques. Deles, pode escolher um certo número de combinações para cada papel, e atingir assim a expressividade necessária para prender sua plateia. Esse “arsenal” ou estoque pode não ser mais que uma coleção de clichês, caso em que tal método é inseparável do conceito do “ator cortesão”.

A diferença entre o “ator cortesão” e o “ator santo” é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, auto-sacrifício. O fato essencial no segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo o limite convencional. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo: no outro, antes da sua não-existência. A técnica do “ator santo” é uma *técnica indutiva* (isto é, uma técnica de eliminação), enquanto a do “ator cortesão” é uma *técnica dedutiva* (isto é, um acúmulo de habilidades): (Grotowsky, 1992, p. 30)

Por outro lado, a personagem de Fernando Pessoa, altamente carregada de maquilhagem, vai transmitindo a ideia de desaparecimento pelo esborratar da maquilhagem, pelos gestos cada vez mais enfraquecidos, aproximando-se de uma marioneta de tamanho humano que a qualquer momento pode cair em cena, aliada a uma colocação de voz que se torna cada vez mais fraca, que contrasta com a sua aparição inicial e os seus pontos de êxtase nas cenas que antecedem as duas últimas.

4.2 Lúdia e Marcenda

As personagens femininas de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lúdia e Marcenda, tiveram na adaptação de Hélder Costa uma abordagem reduzida comparativamente à obra romanesca de que parte, o que dificultou na interpretação o alcance da densidade das personagens, se tivermos como objetivo a força que emanavam no romance.

A direção de atores seguiu as características fulcrais das personagens apresentadas no romance de Saramago; no entanto a eliminação de momentos elementares na evolução das personagens poderia tornar as suas opções inverosímeis na linha aristotélica da criação de uma personagem:

Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no

pensamento (é através do disto que classificamos as acções [são duas as causas das acções: o pensamento e o character] e é por causa destas acções que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação da acção, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião. (Aristoteles, 2015, p. 48)

Neste sentido, o romance de Saramago foi a partitura de construção da personagem, e o vazio causado pela ausência de cenas longas (ou eclipsadas pela estratégia dramaturgical), que pareceram fundamentais para criação de ambientes psicológicos e motivações dramáticas, foi condensado no subtexto dos excertos escolhidos para a cena.

Lídia tem quê, os seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto, se há importância em mencionar os sinais particulares ou as características físicas duma simples criada que até agora não fez mais que limpar o chão, servir o pequeno-almoço e, uma vez, rir-se de ver um homem às costas doutro, enquanto este hóspede sorria, tão simpático, mas tem o ar triste, não deve de ser pessoa feliz, ainda que haja momentos em que o seu rosto se torna claro, é como este quarto sombrio, quando lá fora as nuvens deixam passar o sol entra aqui dentro uma espécie de luar diurno, luz que não é a do dia, luz sombra de luz, e como a cabeça de Lídia estava em posição favorável Ricardo Reis notou o sinal que ela tinha perto da asa do nariz, Fica-lhe bem, pensou, depois não soube se ainda estava a referir-se ao sinal, ou ao avental branco, ou ao adorno engomado da cabeça, ou ao debrum bordado que lhe cingia o pescoço, Sim, já pode levar a bandeja. (RR, p. 114)

Na aparência física, a encenação optou pelo figurino com que Saramago a fardou, criada de hotel com vestido preto de gola bordada, avental e adorno, a habitual farda das criadas de servir. A minha idade correspondia à idade da personagem, o que foi uma mais-valia no alcance da imagem proposta por Saramago. No segundo ato, Lídia apresenta-se de saia preta, camisola preta de transparências e sapatos pretos, o cabelo ondulado, ligeiramente por baixo da orelha, como propunha a moda dos anos 30.

Leveza, foi a indicação da encenação para o alcance da personagem. E esta foi a chave para manipular a dolorosa resignação de Lídia de Saramago, que é alegre e benevolente perante os infortúnios que a narrativa lhe dará. Quase analfabeta, mas

politizada, Lúdia tem opiniões fortes e frontalidade na exposição das mesmas, a sua atitude é sempre livre e honesta.

Com esta base, na *persona* dramática, senti que a evolução da personagem foi paralela à evolução da sua relação com Reis, pois nesta proposta dramática tornou-se impossível dissociar a evolução da relação amorosa face à da evolução da própria personagem, uma vez que a história de Lúdia de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é a sua história com Ricardo Reis.

Da sua vida pessoal - e por indicação do romance, sabemos que tem uma mãe, que a espera nos dias de folga, e um irmão marinheiro, com quem partilha as ideias de esquerda que este lhe ensina. Filha de pai incógnito, Lúdia pertence a uma ideia de família contrária ao modelo de família do Estado Novo, mas correspondente à realidade social de grande número de famílias portuguesas das classes mais desfavorecidas. Lúdia já se tinha envolvido com outros hóspedes, não por interesse, mas por desejo, o que lhe confere uma imagem de liberdade comportamental, pejorativa aos olhos de uma sociedade machista, em protótipos que se atualizam noutros moldes em tempos posteriores. Apaixona-se por Ricardo Reis, um homem de classe social superior, que por preconceito nunca virá a assumir a relação que mantêm. Tem conhecimento da proximidade de Reis com Marcenda e continua a tratar bem a jovem doente, não tentando impedir a relação dos dois. Aceita criar um filho sozinha, sem exigir a paternidade de Reis, sem sequer o julgar por não perfilhar a criança, sendo a própria a sugerir: «Se não quiser perfilhar não importa. Eu quero ter, é meu.»²¹¹

É a sua consciência social e política que a vai afastar de Ricardo Reis, a guerra civil de Espanha que vai realçar as diferenças entre os dois, não em termos políticos, pois não se trata de um defender a ideologia marxista e outro a ideologia fascista, mas em termos humanos, de responsabilidade social e compaixão. O ataque a Badajoz é o palco deste conflito entre as lágrimas de Lúdia e o alheamento de Reis.

As cenas curtas e reduzidas não permitem um aquecimento da personagem no evoluir da cena, pois quando a luz acende sobre a personagem ela já tem de estar no máximo da sua energia. O aquecimento da personagem é feito em bastidores recorrendo ao subtexto que não está necessariamente presente na opção dramatúrgica (Stanislavsky,

²¹¹ Anexo 2 – 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Adaptação de Helder Mateus da Costa a partir da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago.

1997, pp. 174-175), mas que o estudo do romance possibilita. Ou seja, dada a rapidez das cenas bem como dadas as estratégias dramáticas de cortes no romance, o meu método de criação foi o estudo da personagem no romance, aliado às indicações da encenação.

A leitura superficial do romance poderia proporcionar os traços de personalidade básicos para a criação da interpretação de Lúcia, mas foi a investigação profunda do romance que possibilitou uma «imagem mental» detalhada da personagem, que, aliada ao subtexto interior, desencadeou as ações físicas stanislavskianas: Este fluxo de imagens (...) é de grande auxílio para o ator, uma vez que fixa sua atenção na vida interior do seu papel. (Stanislavsky, 1997, p. 106).

O subtexto das ações físicas dissolveu duas partituras-base: o texto dramático de Helder Costa e o romance de José Saramago: Podemos compreender um papel, simpatizarmos com a pessoa representada e colocarmo-nos em seu lugar, de modo a agir exatamente como ela agiria. Isso despertará, no ator, sentimentos análogos àqueles que são necessários para o papel. (Stanislavsky, 1997, pp. 27 -28). E este subtexto foi o motor das ações físicas centrais no meu sistema de trabalho de atriz: as ações físicas de Lúcia, que muitas vezes se traduziam no aparato da limpeza pois era a sua profissão), nos subtis gestos carinhosos com Reis (por quem estava apaixonada, mas amor com o qual o médico não assumia compromisso), e na forma nervosa com que transporta o tabuleiro quando flagra o interesse amoroso de Reis na jovem Marcenda (embora este seja um recurso ao humor de Costa), ou no simples silêncio e baixar de olhos perante a inércia de Reis para com o mundo, para com o filho que espera, e para com um amor, que afinal é só de Lúcia:

A criação da vida física equivale à metade do trabalho desenvolvido na criação de um papel, pois este últimos tem, como nós, duas naturezas: uma física e outra espiritual. Para entremear as ações físicas exteriores com os elementos interiores essenciais, com a vida espiritual de um papel é preciso dispor de material adequado, que vocês encontram na peça e no papel que representam (...), pois um papel mais do que a ação na vida real, deve ser uma fusão das duas vidas – a da ação exterior e a da ação interior – num esforço mútuo que visa a alcançar um determinado objectivo. (Stanislavsky, 1997, p. 3)

Assim, a proposta não era unicamente a utilização de uma memória afetiva minha, mas os vários estágios de um mesmo sentimento que começa na memória do

sentimento causado pela leitura de Saramago. Só depois utilizei a empatia desse sentimento:

A partir do momento em que se manifesta o [mágico] *Se*, o ator se transporta do plano da vida real para o plano de uma outra vida, criada e imaginada por ele. Para envolver-se emocionalmente com o mundo imaginário que o ator cria com base, e para deixar-se envolver pela ação em cena, ele deve acreditar no que faz. (...) (Stanislavsky, 1997, pp. 125 - 126)

Este «se» stanislavskiano teve dois estágios até ao alcance final da empatia do «Mágico Se»: primeiro compreender os sentimentos de Lúdia tendo em consideração a história de vida que Saramago nos conta, depois ocupar o lugar da personagem de Hélder Costa utilizando os sentimentos que adquiridos na leitura, como se o objetivo fosse mostrar o que recebeu como «imagem mental» da romance de Saramago. Esta demonstração exige um distanciamento atriz-personagem que nos remete para Brecht, mas que não chega a ganhar desenvolvimento pois não pretende causar a quebra da ilusão no público. As formas de representação com influências do Teatro Épico serão mais desenvolvidas na interpretação das personagens Salvador, Doutor Sampaio e Victor, como passamos a verificar no ponto seguinte.

Podemos assim compreender que nesta criação segui alguns pontos do sistema de Stanislavski para consolidar o trabalho de interpretação, recorrendo a memórias de sentimentos propostos pelo romance para completar a personagem dramática na cena. Essas memórias do romance são utilizadas em subtextos na cena representados por ações físicas.

A personagem Marcenda, que se caracteriza por oposição a Lúdia, é inspirada nas personagens femininas da corrente romântica: bela, frágil, inerte, subserviente a uma sociedade patriarcal (repare-se que Lúdia não tem pai e Marcenda não tem mãe). Pertencente a uma classe social elevada, mantém uma posição indiferente perante os acontecimentos políticos que assolam o mundo, não demonstrando interesse pela temática.

Apresenta-se de saia e casaco preto, alternando apenas as duas golas do casaco, uma de seda outra de pele, usa chapéu, sapatos a preto e branco típicos da moda dos anos 30 e um pequeno resguardo de pele onde esconde a sua mão imóvel, uma conceção da diretora de arte Maria do Céu Guerra.

A paralisia do seu braço esquerdo é a característica simbólica da sua inércia: foi a dolorosa perda da sua mãe que espoletou a sua doença (para a qual os médicos não encontram justificação), ou seja perante o seu sofrimento, Marcenda opta por não mexer o seu braço esquerdo, não agir, opta pela conformação do sofrimento. É mais próxima da representação das musas da poesia de Ricardo Reis, e como ele, é também alguém incapaz de tomar decisão e lugar na sua própria vida.

O trabalho da atriz Carolina Parreira começou por um trabalho de corpo, para encontrar a naturalidade de um braço imóvel, e que por indicação do encenador seria imóvel, mas rígido. A imobilidade do seu braço está, no fundo, presente em toda a sua representação, pois Marcenda é uma jovem de características delicadas, que assentam na postura feminina e pouco ágil, marcas quinésicas da classe que representa. Para a atriz, a pouca mobilidade que a personagem lhe permite poderia colocar Marcenda pouco interessante do ponto de vista dramático, uma vez que não podemos esquecer que a personagem literária de uma narrativa é mais fácil para que o leitor a conceba na sua plenitude, através da descrição do narrador, se comparado com o fornecido pela personagem dramática (adaptada) para um público; isto porque a representação cénica já contava com escassas cenas, comparativamente com a densidade que a personagem detinha no romance.

Desta forma, a atriz teve um especial cuidado na sua técnica exterior, seguindo também os ensinamentos do sistema stanislavskiano, focando a sua interpretação na postura física e domínio vocal, procurando na partitura do texto o tom correto para o estado deprimido de Marcenda, sem perder o ritmo da fala:

Quanto mais complexa for a vida do espírito humano no papel a ser representado, tanto mais delicada, irresistível e artística deve ser a forma física que o reveste. (...) isto representa um enorme apelo à nossa técnica externa, à expressividade do nosso aparato físico, de nossa voz, dicção, entonação, maneira de dizer as palavras, frases, falas, expressão facial, plasticidade dos movimentos e modo de andar (...) vocês deve estar continuamente desenvolvendo e harmonizando seus corpos, até que cada uma de suas partes seja capaz de ajustar-se à (...) complexa tarefa (...) de dar forma externa aos seus sentimentos invisíveis. (Stanislavsky, 1997, p.182)

4.3 Salvador, Doutor Sampaio e Victor

As três figuras repressivas que Hélder Costa adotou para a cena, Salvador, Victor e Saramago, têm uma função com ascendência legivelmente brechtiana. Não as podemos porém conceber como personagens de teatro épico no sentido em que não obedecem a todas as suas características.

Inspirado no Teatro Chines, Brecht propõe uma interpretação onde o ator, tal como o artista chinês quebra a quarta parede para relacionar a sua interpretação com o público; isto não significa que exista um diálogo verbal, mas sim uma empatia entre ator e público, que só é possível pelo distanciamento ator-personagem (opção que vamos encontrar nas personagens de Salvador e Victor), quebrando a ilusão.

A proposta de Brecht vem mostrar ao público, como num tribunal, a apresentação de factos ao seu juiz, e este juiz é o universo coletivo: palco e plateia. Assim, para além do cenário recusar a ilusão, rompendo com a quarta parede, utilizando na cena apontamentos que lembravam sempre que se tratava de um espetáculo, como por exemplo grande aposta nas projeções documentais (entenda-se por documentos mapas, fotografias ou quaisquer ilustrações com base verídica), e também na própria interpretação dos atores.

Esta interpretação brechtiana não é a recusa total pela empatia da personagem-ator, mas a distância necessária para que a ilusão nunca domine a consciência do público. Pois, para Brecht, uma representação naturalista de representação de estados de alma manipula o seu público no sentido inerte:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de que chora e choro com os que riem. (Brecht, 1978, p. 48).

Se o ator experimentar os sentimentos da sua personagem, ele vai trabalhar no sentido do individual, e logo remeter para o subjetivo, e nesta estética materialista, o

teatro deve ter uma função social e de cariz objetivo, que só será possível pelo distanciamento (cuja tradução mais ajustada do alemão seria o termo «estranhamento», porém menos frequente na bibliografia produzida a este respeito na nossa língua):

O efeito de distanciamento não pressupõe um desempenho forçado. De modo algum deverá relacioná-lo com a vulgar estilização. O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho. O ator não necessita se apoiar exclusivamente na sua *sensibilidade natural* ao controlar a veracidade do desempenho (uma operação necessária que tanto preocupou Stanislawski no seu sistema); a cada instante o pode retificar por confronto com a realidade (- Um homem encolerizado falará, realmente, assim? Uma pessoa acabrunhada sentar-se-á assim?) , retificação que lhe vem do exterior, portanto dos outros. Representa de maneira que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados. (Brecht, 1978, p. 61)

Também o «*gestus social*», um dos mais importantes conceitos desenvolvidos por Brecht, onde se sustenta que a interpretação do ator deve apontar os gestos típicos da personagem, foi fundamental na representação das personagens Salvador e Sampaio: a personagem Salvador recorre constantemente a troca de olhares com o público onde desmascara a personagem excessivamente atenciosa para com Ricardo Reis, demonstrando para o público que não suporta o médico hóspede, embora o cubra de atenções na cena, o seu sentido de humor é dúbio; a personagem de Doutor Sampaio representa a típica figura de um advogado burguês dos anos 30 com simpatias fascistas. O seu gesto é sublinhado sempre que se levanta quando diz o nome de Salazar como sinal de respeito.

Se as duas personagens anteriores seguem a partitura de Saramago na íntegra, Victor é uma composição mais histriónica em Hélder Costa, e mais violenta em Saramago. O ator apostou na criação de uma personagem que ridicularizasse os agentes da PVDE. O seu discurso sobre o Tarrafal é a clara informação, para o público do espetáculo, acerca dos campos de concentração que se construíam nesta época, e o texto é dito com uma lanterna iluminando o ator de baixo para cima, desfigurando o seu rosto que, nesta cena, se torna uma imagem anti-naturalista e assustadora.

Quanto aos figurinos, Salvador apresenta-se com farda do Hotel, calças, casaco e colete pretos de riscas verticais brancas (tentando carregar a magreza da figura), Doutor

Sampaio, apresenta-se com fato, sobretudo e chapéu, Victor usa uma gabardine bege e chapéu; estes figurinos foram escolhidos pela direção de arte de Maria do Céu Guerra.

4.4 Saramago

A representação física de Saramago também é uma característica brechtiana neste espetáculo de Hélder Mateus da Costa. Embora seja convocado à cena apenas para fecho do espetáculo, ele assume a função de narrador/ coro, deixando a última questão à assistência «Irá o Adamastor soltar o grande Grito. Aqui, onde o mar se acaba e a terra espera»²¹².

O seu figurino foi também concebido por Maria do Céu Guerra, apresentando-se com características semelhantes a José Saramago, numa tentativa de representação clara e objetiva do escritor: calças, camisa branca e óculos grandes.

4.5 A representação virtual

As projeções têm uma função de quebra com a ilusão representada pelos atores. Com exceção do vídeo de Marcenda, que representa o sonho de Ricardo Reis a casar com a jovem, e ao excerto do filme *Metropolis*²¹³, de Fritz Lang, todas as projeções são registos históricos de fotografias, imagens, mapas e filmes que tem uma função documental, piscatoriana, mostrando ao público a veracidade dos acontecimentos tratados por Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Esta proposta de estética brechtiana, com recursos do Teatro Político de que Piscator foi pioneiro, evita o envolvimento do espectador na ficção, e acentua a intensificação de uma atitude socio crítica perante os acontecimentos do ano de 1936, de

²¹² Idem.

²¹³ *Metropolis* (1927) realizado por Fritz Lang, baseado na Thea von Harbou, interpretado por Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich, entre outros. Considerado um dos expoentes do cinema expressionista, teve estreia em Portugal em Abril de 1928. C.f *Metropolis*. IMDb. (1928)

gravíssimas consequências, visto que levaram ao eclodir da Segunda Grande Guerra e à manutenção de totalitarismo no século XX.

Conclusão

O teatro enquanto arte de representação humana é, por si só, uma ferramenta de intervenção, e sendo A Barraca uma companhia cuja origem se situa no período do pós-25 de Abril de 1974 – a Revolução que devolveu a liberdade a Portugal, depois de décadas de ditadura, censura, profunda assimetria social e consequente desigualdade no acesso à educação e à cultura –, a sua responsabilidade cívica mostra-se bem mais do que um ponto de partida ou uma meta, manifesta-se como projeto de vida que dá razão a um coletivo.

Herdeira de uma liberdade que é fruto dos que por ela lutaram, dos que com ela sonharam, e de todos os que pela sua ausência pereceram, A Barraca é uma instituição de utilidade pública viável pelo apoio do Estado Português, ou seja de todos os cidadãos que constituem a *pólis* Portuguesa, tendo por isso o dever de servir todos os que a constituem.

Nesta investigação, abordámos dois encenadores portugueses: Maria do Céu Guerra e Hélder Mateus da Costa. Verificámos que as suas linhas estéticas seguem dois caminhos diferentes, que se apresentam na mesma casa e sobre a assinatura do Teatro A Barraca. Se, em Céu Guerra, a encenação leva quase sempre à profundidade do trabalho de interpretação numa metodologia de filiação stanislavskiana, em Hélder Costa, as suas opções são carregadas de características brechtianas e, por isso, também os atores assumem uma abordagem mais *descolada* dos seus papéis, onde o fundamental é a sua semiologia, isto é, o trabalho do ator foca-se essencialmente nos sinais que o dramaturgo-encenador pretende transmitir. O resultado é que os atores que trabalham sobre diretivas metodológicas concebem naturalmente a sua personagem entre Brecht e Stanislavsky, que na interpretação das propostas destes criadores acabam por funcionar como coluna vertebral da interpretação, que é depois complementada com outros saberes de teóricos teatrais, consoante a proposta do universo do espetáculo.

Em Guerra e Costa, apesar de serem heterogéneas as linhas de construção do espetáculo e propostas ao trabalho do ator, o seu ponto de encontro está manifesto na escolha dos textos que são eleitos para a cena, que se identificam, seja por influência de um ideário marxista (ou marxizante), seja pelo conteúdo histórico e pedagógico, o que, como vimos nesta investigação, nos pontos que antecedem a criação do espetáculo, são também traços dos romances de José Saramago que serviram o desenvolvimento desta dissertação: *Claraboia* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

A pertinência da obra de José Saramago é incontestavelmente assegurada pela academia que o elegeu Nobel da Literatura, mas a sua escolha nesta investigação, com o objetivo de expor as coordenadas estéticas da companhia teatro A Barraca, prende-se com as características de preocupação social e interpelação de factos históricos que são pontos de contacto nas duas concepções artísticas, como identificou Luís Francisco Rebello:

De entre os autores revelados depois de 1974, avulta o grande romancista José Saramago (n. 1922), a quem se deve uma obra modelar sobre a mutação ocorrida no país na noite de 24 para 25 de Abril desse ano, refletida nessa caixa-de-ressonância que a redação de um grande jornal diário: a ação de *A Noite* (1979) decorre, precisamente, ao mesmo tempo que o movimento revolucionário era desencadeado e triunfava. (...) Mas enquanto Saramago se divide entre a ficção romanesca e dramática, Helder Costa (n. em 1939) é exclusivamente um homem de teatro: director, com a actriz Maria do Céu Guerra, para este grupo escreveu, transcreveu e encenou quase todos os espetáculos que, desde 1976, tem montado, numa adaptação eficaz de temas históricos e políticos às formas populares tradicionais e modernas, do teatro narrativo. (Rebello, 1989, pp. 153 - 154)

A adaptação de romances para a cena é frequente no panorama teatral em geral e também no Teatro A Barraca. Rui Pina Coelho (2010), aborda, entre outros casos, a adaptação do romance *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, por João Brites, no Teatro O Bando, encenador-dramaturgista que coloca em cena, frequentemente, obras de natureza narrativa sem o propósito de as transformar em linguagem dramática. Citando Sarrazac, a partir de Coelho: «O que acontece quando uma parte daquilo que você quer dizer do mundo, quer contar a um público, não pode mais passar pelo diálogo? Quando o diálogo parece uma redução do que tenho a contar sobre o mundo?». Este pensamento de Sarrazac, proveniente da crise do drama moderno diagnosticada por Szondi (que abordámos no primeiro capítulo deste trabalho) reflete mais uma vez sobre as possibilidades polifónicas que o drama contemporâneo oferece. Ocorre assim o nascimento, pela linguagem do teatro e sua criação partilhada, de novas autorias sob outros autores (como é o caso da adaptação de João Brites, que seguindo, Rui Pina Coelho, tem autoria do espetáculo pela adaptação/encenação que o diferencia necessariamente da proposta de José Saramago, autor do romance).

Partindo deste pensamento, no caso de *Claraboia*, o romance rico em diálogos permitiu uma maior lealdade à proposta de Saramago, ao transpor-se, dramatizado, para a cena. As diferenças da adaptação são consequência da limitação do tempo do espetáculo, e cujas opções de corte passaram sobretudo pelas informações dadas pelo texto narrado, mais presentes nas histórias das famílias de Justina e Caetano e Carmen e Emílio, e por isso com menos tempo cénico a elas dedicado. As grandes dissemelhanças nesta peça passam pela abordagem juvenil das irmãs Adriana e Isaura, e pela criação de um novo papel e história de vida para a personagem Lídia. No entanto, esta adaptação, sob o signo do realismo, não se afasta da história de Saramago, mantendo clara a autoria da obra romanesca de onde parte. Já em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o romance vive mais da voz monologal do narrador do que dos diálogos das personagens, o que serviu o interesse do encenador, que conduz o enfoque para as temáticas socio-políticas, colocando o protagonismo no ano de 1936 e não na relevância da profundidade das relações humanas do romance de Saramago. Assim, para sistematização dos acontecimentos sociais e políticos enunciados no romance, Helder Costa conferiu uma maior participação à representação virtual dada por imagens documentais projetadas e acompanhadas de voz *off*, e aos diálogos do romance entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa. Esta opção, na adaptação do romance para texto dramático, obrigou a diferenças díspares na relevância das personagens e, por conseguinte, na diferenciação mais visível entre o espetáculo apresentado e o romance que lhe deu origem. Às personagens Ricardo Reis e Fernando Pessoa, juntam-se as figuras de Lídia, Marcenda, Salvador, Sampaio e Victor, mas estas com poucas aparições, quando comparadas com a obra de Saramago, servindo a encenação como fio condutor de Reis no labirinto do ano fatídico que atravessa. A encenação alterou o perfil dramatúrgico da personagem Fernando Pessoa, transformando-a numa proposta cómica e grotesca, que não se identifica com a proposta saramaguiana original; elementos que fazem de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de Helder Mateus da Costa, um espetáculo a partir do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago, mas não seguindo o autor original, porque assim o impõe a determinação da autoria dramatúrgica e cénica de Helder Mateus da Costa.

No que toca à construção dos espetáculos, estes exemplos foram também expressão de condicionantes financeiras: em *Claraboia*, a companhia beneficiou de um apoio institucional incomum, podendo assim apostar num escritor e jornalista para

adaptação do texto (João Paulo Guerra), num cenógrafo de renome no panorama teatral (José Costa Reis), com a respetiva e exigente construção de cenário vultuoso, e em vários atores convidados para integrar uma peça com um numeroso elenco. O resultado deste investimento artístico resultou na realização da peça de teatro para a RTP pelo realizador João Cayatte. No caso de *1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis*, adaptação e encenação e espaço cénico pertencem ao mesmo autor que optou por um cenário virtual (economicamente viável) e figurinos já existentes, propostos pelo ator e assistente de guarda-roupa Sérgio Moras (função que acumula com o seu trabalho de ator à semelhança de outros colegas) e selecionados pela direção de arte de Maria do Céu Guerra. A pobreza dos recursos inviabilizou uma maior aposta na produção deste espetáculo; no entanto não foi obstáculo a criatividade do encenador, e a um eficaz trabalho de divulgação que levou à sua itinerância por várias salas de espetáculo do país.

No entanto, não só o investimento material do espetáculo é condicionado pelas finanças do grupo, também a estrutura de recursos humanos está obrigatoriamente relacionada com as possibilidades financeiras: as dificuldades económicas da companhia impõem que quase todos os atores do elenco fixo tenham funções que extrapolam o universo artístico estrito, tais como apoio técnico, administrativo e comercial. Esta ideia de coletividade e divisão do trabalho por alguns membros é um argumento para a manutenção da sua estabilidade coletiva, como explica Maria do Céu Guerra:

E a estética que a pobreza de recursos ajudou, alimentou-nos um gosto e uma moral. Há já muito tempo que queremos ser assim. Investimos no tempo de ensaios, nos trabalhos complementares, na permanência dos actores na Companhia, convictos que só em companhias estáveis se produz o teatro que nos interessa fazer. Mas a manutenção de uma Companhia estável é mais cara do que muitas cenografias. Só que em arte não se podem separar os universos. Digo gestão - digo estética. Por isso, A Barraca não pára de fazer sessões para manter a Companhia. Por isso, A Barraca aceita todos os convites, mesmo em péssimas condições, para manter a Companhia. Por isso grande parte das pessoas trabalhou durante estes últimos anos, horas sem fim *pro bono*, para manter a Companhia. Porque a Companhia é o corpo dos actores que dá corpo

às peças, o corpo dos técnicos que dá luz às peças. A Companhia é a voz que atende o público, sem o qual não vivemos.²¹⁴

No desenvolvimento desta investigação académica seguimos o método de investigação que a pessoa da atriz opta para conceção das personagens que trabalha: a conciliação das «circunstâncias dadas» que propõe Stanislavsky. Esta necessidade pragmática de justificar racionalmente as atitudes das personagens inventadas parece-nos consequência das características realistas de *Claraboia* (tanto enquanto romance como enquanto espetáculo), pois foi uma opção académica que se manifestou como intuição até ganhar a sua consistência nos pontos que antecedem o tratamento da encenação em si. E por isso recorremos, entre outros, a referências tutelares (como Beauvoir, Freud, Arendt), para a compreensão psicológica das personagens dentro do contexto social em que estavam envolvidas.

No segundo estudo que apresentámos, a oposição entre forças fantásticas e forças realistas/históricas, marcaram a estética da encenação, e também as linhas de pensamento desta abordagem académica, e neste caso optamos (tal como o encenador Costa e o Nobel Saramago), por compreender factualmente os dados lançados pelo espetáculo. As bases verídicas do romance, tanto ao nível histórico como intertextual que obrigaram a uma passagem pela História de 1936, a uma leitura sobre a obra pessoana assinada por Reis, e a uma reflexão profunda sobre a personagem pessoana pensada por Saramago, foram elementos que nos encaminharam aos ensinamentos de Piscator, quando este refere que os atores devem ser conhecedores da realidade, mantendo uma atitude de interesse e dinamismo com a mesma, e que também é a ferramenta de trabalho do ator brechtiano, atento à investigação político-social sobre o espetáculo que trabalha.

Os textos canónicos de Saramago permitem uma diversidade de leituras, que são materiais valiosos do ponto de vista teatral. Os estudos que foram alvo de investigação são os pontos de vista específicos de dois criadores teatrais que já asseguraram o seu lugar no panorama do teatro português, e que legam para a História e Cultura do país um património rico, de mais de quatro décadas de trabalho ininterrupto pelo Grupo de Ação Teatral A Barraca.

²¹⁴ Cf. *Historial*. A Barraca. (1976)

Partindo de Saramago, Maria do Céu Guerra e Hélder Costa examinam novamente momentos da História de Portugal, nos quais a liberdade não era o primeiro direito de todos os homens e mulheres. O Teatro, enquanto arte de representação humana, quando *lúcido* e *ativo*, como o amor do Sapateiro, desperta-nos para as várias formas de supressão social. Brecht alertou que estas formas podem ter várias máscaras e são mutáveis, como a própria sociedade. Saramago também o disse, na frase que fecha a porta na narrativa de *Claraboia*, «o dia em que será possível construir sobre o amor não chegou ainda».

Bibliografia

Alves, A. M. (2009). *Dissertação de Mestrado em História Contemporânea - Percursos de vida: a prostituição no porto na década de 60/70*. Porto: Universidade do porto Faculdade de letras

Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. (V. N. Honesko, Trad.) Chapecó: Argos.

Antoine, A. (2011). *Antologia de Textos Sobre Naturalismo*. (E. Vasques, Trad.) Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Appia, A. ([196-?]). *A Obra de Arte Viva*. (R. Junior, Trad.) Lisboa: Arcádia.

Aranda, Ó. (2015). *Aprende, aprende o meu corpo. Sobre o amor na obra de José Saramago*. (A. C. Santos, Trad.) Lisboa: Fundação Saramago.

Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. (R. Raposo, Trad.) Lisboa: Relógio D'Água.

Arendt, H. (2003). *Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Coimbra: Tenacitas.

Arendt, H. (2006). *As Origens do Totalitarismo*. Lisboa: Dom Quixote.

Aristóteles. (2015). *Poética*. (A. M. Valente, Trad.) Lisboa: Fundação Cslouste G ulbenkian.

Artes, S. N. (2001). *Cenógrafos*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Cultura.

Aslan, O. (1994). *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva.

Assis, L., Pereirinha, A. M., Ferreira, L., Sousa, A. d., Buchinho, E., Nogueira, I., et al. (2014). *Manual de Teatro*. (A. Solmer, Ed.) Lisboa: Grupo Planeta.

Baptista-Bastos. (1996). *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote.

Barata, J. O. (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

Beauvoir, S. d. (2015). *O Segundo Sexo - A Experiência Vivida*. (S. Milliet, Trad.) Lisboa: Quetzal.

Beauvoir, S. d. (2015). *O Segundo Sexo - Fatos e Mitos*. (S. Milliet, Trad.) Lisboa: Quetzal.

Benjamin, W. (1992). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Boal, A. (1977). *Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular - (uma revolução copérnica ao contrário)*. Coimbra: Centelha.

Boal, A. (2003). *O Teatro Como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda.

Boal, A. (2009). *A Estética do Oprimido - Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*. Rio de Janeiro: Garamond.

Boal, A. (2015). *Jogo para Atores e Não Atores*. São Paulo: Cosac Naify.

Body-Gendrot, S., Leveau, R., Orphali, K., Schnapper, D., & Simon-Nahum, P. (1991). *História da Vida Privada - Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias* (Vol. 5). (P. A. Duby, Ed., & A. L. Homem, Trad.) Edições Afrontamento.

Borges, J. L. (2000). *Ficções*. (J. C. Barreiros, Trad.) Lisboa: Editorial Caminho.

Borie, M., Rougemont, M., & Scherer, J. (1996). *Estética Teatral - Textos de Platão a Brecht*. (H. Barbas, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Branco, A. (2015). *Visita Guiada ao Ofício do Ator - Um método*. Coimbra: Grácio - Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

Brecht, B. (1978). *Estudos Sobre Teatro*. (F. P. Brandão, Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Brecht, B., Habart, M., Benjamim, W., Lefebvre, H., Piscator, E., Carpetta, G., et al. (1990). *Teatro e Vanguarda - Grotowsky; Brecht; Piscator; Lefebvre; Benjamin, Planchon*. Lisboa: Teatro e Vanguarda.

Brook, P. (2016). *O Espaço Vazio* (3ª ed.). (R. Lopes, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.

Camões, L. V. (2005). *Obras Completas* (Vol. 1). Amadora: Circulo de Leitores.

Chaves, J. Q. (2010). *Casamento, Divórcio e União de Facto*. Lisboa: Quid Juris - Sociedade Editora.

Chekov, M. (2010). *Para o Ator* (4ª ed.). (A. Cabral, Trad.) São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Citac, C. d. (2006). *CITAC 50 Anos - Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Coelho, P. (2006) *A Casa da Comédia (1946-1975): De Fernando Amado a Bertolt Brecht*) Sinais de cena, 6.

Coelho, R. P. (2009). *Casa da Comédia (1946-1975) - Um Palco para uma Ideia de Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Costa, H. M.; Guerra, M. (2001). *A Barraca 25 Anos*. Lisboa: Grafis – Cooperativa De Artes Gráficas Crl.

Costa, H.; Guerra, M. d. C. (2013) *A Barraca 35 Anos*. Lisboa, Portugal: Finepaper, Lda.

Costa, H. M. (2016). *Encontros Imaginários*. Lisboa: Taligraf, Artes Graficas Lda.

Counsel, C. (1996). *Signs of Performance. An introduction to XXth century Theatre*. London/New York: Routledge.

Craig, E. G. (1964). *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Editora Arcádia.

Diderot, D. (1975). *A Religiosa*. Lisboa: Arcádia.

Diderot, D. (1993). *Paradoxo sobre o Actor*. (L. M. Costa, Trad.) Lisboa: Hiena Editora.

Dort, B. (1977). *O Teatro e a sua Realidade* . (F. Peixoto, Trad.) São-Paulo: Editora Perspectiva Tradução: Fernando Peixoto.

Eco, U. (1998). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

Eco, U. (1972). *A Definição da Arte*. (J. M. Ferreira, Trad.) Lisboa: Edições 70.

Ferreira, J. C. (2009). *Revista Colóquio/Letras (Nº 1/1971-Nº169/2004) E A Crítica Literária: Eça De Queirós/Seção "Ensaio"*. São Paulo: assis 2009.

Ferro, A. (1959). *Teatro e Cinema (1936 - 1949)*. Lisboa: Edições SNI.

Filho, O. J. (1996). Araraquara. *Documentário Humano: Saramago e o neo-realismo*, pp. 53 – 59.

Flaubert, G. (2000). *Madame Bovary*. (F. F. Graça, Trad.) Linda-a-Velha: Biblioteca Visão. França, I. M. (1987). *Fernando Pessoa na Intimidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

França, I. M. (1987). *Fernando Pessoa na Intimidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Freire, I. (2010). *Amor e Sexo no Tempo de Salazar*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Grotowsky, J. (1992). *Em Busca de Um Teatro Pobre* (4ª ed.). (A. Conrado, Trad.) Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

Guerra, M. d. (2005). *Ser e Não Ser ou estórias da História do Teatro*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Guinsburg, J. (2001). *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva.

Lehmann, H.-T. (2007). *Teatro Pós-Dramático*. (P. Sússekind, Trad.) São Paulo: Cosac Naify.

Lopes, A. (2018). *Uma Interpretação De Pessoa: Manual de Um Ator - A Partir De Menino de Sua Avó, de Armando Nascimento Rosa, Criação de Maria Do Céu Guerra e Adérito Lopes*. Faro: Universidade do Algarve.

Margot, B. (2001). *História Mundial do Teatro*. (Zurawski, M. P., J. Guinsburg, S. Coelho, & C. Garcia, Trads.) São Paulo: Perspectiva.

- Márquez, G. G. (2015). *Contos Completos 1947-1992*. Alfragide: D. Quixote.
- Marqi, J. d. (2012). *O ID, o Ego e o Superego: Freud implica*. Lisboa: Clube de Autores.
- Molinari, C. (2010). *História do Teatro*. (S. Escobar, Trad.) Lisboa: Edições 70, Lda.
- Monsalú, F. (2014). *O Corpo Híbrido do Ator do treinamento à organicidade para outras possibilidades de cena*. São- Paulo: Giostri Editora.
- Moussinac, L. (1972). *História do Teatro - das origens aos nossos dias*. (M. Jacques, Trad.) Amadora : Livraria Bertrand .
- Moussinnac, L. (1975). *História do Teatro*. (M. Jacques, Trad.) Amadora, Portugal: Livraria Bertrand.
- Neto, P. F. (2014). *Temas, formas e obsessões em Claraboia*, de José Saramago. *Revista de Estudos Saramaguianos* , 223 - 248.
- Neves, H., & Calado, M. (2001). *O Estado Novo e as Mulheres - O genero como investimento ideologico e de mobilização*. Lisboa: Camara Municipal de Lisboa.
- Nogueira, F. (1977). *Salazar: estudo biográfico* . Lisboa: Atlântida Editora.
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de Teatro* (3ª ed.). (J. G. Pereira, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Pessoa, F. (1934). *Mensagem*. (10ª 1972 ed.). Lisboa - 62: Ática.
- Pessoa, F. (1942). *Poesias*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1969). *Obra poética*. (3ª ed.). Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editôra.
- Pessoa, F. (1986). *Poesias de Álvaro de Campos*. Men-Martins: Europa-América.
- Pessoa, F. (1979). *Da República (1910 - 1935)*. (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão). (Introdução e organização de Joel Serrão). Lisboa: Ática.

Pessoa, F. (1994). *Fernando Pessoa - Poemas de Ricardo Reis*. (L. F. Duarte, Ed.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Pessoa, F. (1996). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (G. Rudolf, & J. d. Coelho, Edits.) Lisboa: Ática.

Pimentel, I. F. (2001). *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Rio de Mouro: Temas e Debates.

Pimentel, I. F. (2011). *A Cada Um o Seu Lugar - A política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Pimentel, I. F., & Melo, H. P. (2015). *Mulheres Portuguesas*. Lisboa: Clube do Autor.

Piscator, E. (1968). *Teatro Político*. (A. D. NINA, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Platão. (2014). *A República (14ª ed.)*. (M. H. Pereira, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rebello, L. F. (1977). *Combate Por Um Teatro de Combate*. Lisboa: Seara Nova.

Rebello, L. F. (1989). *História do Teatro Português*. Mem-Martins: Europa-América.

Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.

Reis, C. (2017). *José Saramago - O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Porto: Porto Editora.

Rosa, A. N. (1996). *Recensão crítica a teatro completo com peças e excertos inéditos, de Alfredo Cortez*. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 140/141, p. 313-4, abr.

Rosa, A. N. (2003). *As Máscaras Nigromantes uma leitura do teatro de António Patrício*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Rosas, F., & J.M., B. d. (1996). *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Rosas, F. (1998). *História de Portugal - O Estado Novo (1926 - 1974)*. Lisboa: Editorial Estampa.

Rosenfeld, A. (1993). *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo.

Ryngaert, J.-P. (1992). *Introdução à análise do Teatro*. (C. Porto, Trad.) Porto: Edições Asa.

Sacramento, M. (1985). *Há uma estética Neo-Realista*. Lisboa: Vega.

Saramago, J. (1997). *O Autor como Narrador*. *Revista Ler Ed.* 38 , 34 - 41.

Saramago, J. (2011). *Claraboia*. Alfragide: Editorial Caminho.

Saramago, J. (2013). *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação Saramago.

Saramago, J. (2013). *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (21^a ed.). Lisboa: Editorial Caminho.

Saraiva, A. J. (1984) *Iniciação na literatura portuguesa*. Lisboa: Europa-América.

Seixo, M. A. (1999). *Lugares da Ficção em José Saramago - O essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

Sennet, R. (2015). *O Declínio do Homem Público*. (L. A. Watanabe, Trad.) Rio de Janeiro: Record.

Silva, M. C., Machado, H., & Silva, S. (2002). *Direito, Ciência E O Corpo Feminino: Sociedade e Cultura 4, Cadernos Do Noroeste, Série Sociologia, Vol. 18 (1-2), Pp. 183-203*.

Silva, S. (2007). *Classificar e silenciar: vigilância e controlo institucionais sobre a prostituição feminina em Portugal*. *Análise Social*, vol. XLII (184), pp. 789-810.

Silva, T. C. (1989). *José Saramago - Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Simões, J. G. (2011) *Fernando Pessoa. Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Portugal: Bonecos Rebeldes.

Stanislavski, K. S. (1989). *Minha Vida na Arte*. (P. Bezerra, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stanislavsky, C. (1997). *Manual do Ator*. São Paulo: Martins

Stanislavski, C. (1998). *A Construção da Personagem* (9ª ed.). (P. d. Lima, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stanislavsky, C. (1998). *A Preparação do Actor*. (P. d. Lima, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Szondie, P. (2001). *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. (L. S. Repa, Trad.) São Paulo: Cosac&Naify Edições.

Teixeira, C. M. (2016). *Tese de Doutoramento - A Mais Velha Profissão do Mundo: estratégias de auto-regulação emocional e satisfação com a vida em actores*. Lisboa - Coimbra: Universidade de Lisboa - Faculdade de Psicologia e Universidade de Coimbra - Faculdade De Psicologia E Ciências Da Educação.

Todorov, T. (1981). *Introdução à Literatura Fantástica*. Cidade do México: Premia - editora de livro.

Torgal, L. R. (2001). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.

Torres, A. P. (1983). *O Movimento Neo-Realista Em Portugal Na Sua Primeira Fase*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação.

Vasques, E. (2003). *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera.

Vasques, E. (2007). *Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Vasques, E. (2007). *Expressionismo e Teatro*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Viana, J. M. (1975). *A Evolução Anarquista em Portugal*. Lisboa: Seara Nova.

Vieira, J. (direção); Zenith, R. (texto) (2008). *Fotobiografias Século XX – Fernando Pessoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Vieira, J. (2018) . *José Saramago: Rota de vida - Uma Biografia*. Lisboa: Livros Horizonte.

Webgrafia

A Revolução de Maio (1937). Direção: António Lopes Ribeiro. Interpretes: Maria Clara, Emília D'Oliveira, Alexandre de Azevedo, Luís de Campos, José Gamboa, Eliezer Kamenesky, Ricardo Malheiro, António Martinez, Clemente Pinto, Francisco Ribeiro (252 min.) [Em linha]. Disponível em:
(<https://www.youtube.com/watch?v=bfwfEYBTxnU>) [Consultado a 07/03/2016]

Alabardas - Pilar del Río em entrevista na RTP2 (12/11/2014). GrupoPortoEditora. [Em linha]. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=xB-oyCYI7NA>)
[Consultado a 13/12/2017]

Almeida, Marina (2017) *O galego na diáspora é solidário, na Galiza é um malandro*. [Em Linha] Diário de Notícias de 01/01/2017. Disponível em:
(<https://www.dn.pt/sociedade/interior/o-galego-na-diaspora-e-solidario-na-galiza-e-um-malandro-5580098.html>) [Consultado a 20/12/2018]

Arquivo Pessoa. (2015) *Quero Ser Livre e Insinero*. [Em linha]. Disponível em
(<http://arquivopessoa.net/textos/321>) [Consultado a 28/01/2017]

Cabrera, Ana (2014) *A Memória e o Esquecimento: A Censura Do Estado Novo Em Portugal Perante Três Peças De Autores Espanhóis*. Centro de Investigação Media e Jornalismo, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. [Em linha]. Disponível em: (https://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-ana-cabrera-orgnl.pdf) [Consultado a 14/12/2017]

Coelho, Rui Pina (2010) *Utopia de um teatro de textura romanesca: adaptações de romances na recente cena portuguesa* . Instituto de Literatura Comparada Margarida

Losa, Universidade do Porto. [Em linha]. Disponível em:
«<http://hdl.handle.net/10400.21/5597>» [Consultado a 14/02/2019]

CITAC – Associação Académica de Coimbra (1887) *Organismos Autónomos*. [Em linha]. Disponível em: (<https://www.academica.pt/organismos-autonomos/citac/>) [Consultado a 07/10/2018]

CET base – Teatro em Portugal. (2019) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [Em linha]. Disponível em (<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>) [Consultado a 07/03/2019]

Diário de Notícias (2018) *Palavras de Unamuno ao general Millán: ficção ou História?*. [Em Linha] Diário de Notícias de 11/05/2018. Disponível em: (<https://www.dn.pt/mundo/interior/palavras-de-unamuno-ao-general-millan-ficcao-ou-historia-9330025.html>) [Consultado a 16/08/2018]

Direção Geral da Educação. (2018) *Aprendizagens Essenciais*. [Em Linha]. Disponível em: (http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Aprendizagens_Essenciais/12_portugues.pdf) [Consultado a 06/03/2019]

Eter Produção Cultural (2008) *Eter Produção Cultural*. [Em Linha] Disponível em: (<http://etercultural.com/autores/>) [Consultado a 26/05/2018]

Freitas, Jussara (2011) *Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles*, 6º Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp. [Em linha]. Disponível em:
<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvadeFreitas.pdf> [Consultado a 17/12/2018]

Fundação Saramago (2014) *Ana Karenine, de Leão Tolstoi, traduzido por José Saramago*. [Em Linha] Disponível em: (<https://www.josesaramago.org/ana-karenine-de-leao-tolstoi-traduzido-por-jose-saramago/>) [Consultado a 16/10/2016]

Fundação Saramago (01/09/2014) *Claraboia*. [Em Linha] Disponível em: (<https://www.josesaramago.org/claraboia-2011/>) [Consultado a 28/08/2018]

Fundação José Saramago. (2011-2019) *Distinções*. [Em Linha] Disponível em: (<https://www.josesaramago.org/distincoes/>) [Consultado a 19/11/2018]

Fundação Saramago (2008) *Outros Cadernos de Saramago*. [Em Linha] Disponível em: (<https://caderno.josesaramago.org/4841.html>) [Consultado a 07/02/2018]

Gomes, Adelino (2002) *Entrevista a José Saramago*. [Em Linha] Jornal Público
Coleção Mil Folhas de 27/05/2002 Disponível em:
(<https://static.publico.pt/docs/cmfautores/joseSaramago/entrevistaAnoMorteRicardo.htm>) [Consultado a 14/11/2018]

Grupo de Teatro Letras (2018) Universidade de Lisboa [Em linha]. Disponível em:
(<https://www.ulisboa.pt/info/teatro>) [Consultado a 07/10/2018]

Historial. (1976) A Barraca. [Em Linha] Disponível em:
(http://www.abarraca.com/index.php?option=com_barraca&view=ecos&Itemid=7)
[Consultado a 14/09/2016]

IMDB (1937) *A Revolução de Maio*. [Em linha]. Disponível em:
(<https://www.imdb.com/title/tt0029481/>) [Consultado a 04/10/2018]

IMDB – (1928) *Metropolis*. [Em linha]. Disponível em:
(<https://www.imdb.com/title/tt0017136/>) [Consultado a 04/10/2018]

IMDB – (1942) *O Pátio das Cantigas*. [Em linha]. Disponível em:
(<https://www.imdb.com/title/tt0035228/>) [Consultado a 06/12/2018]

IMDB – (1977) *O Ovo da Serpente*. [Em linha]. Disponível em:
(<https://www.imdb.com/title/tt0076686/>) [Consultado a 05/01/2017]

José Saramago - entrevistas raras. (14/12/2016) Letrasinverso. [Em linha]. Disponível em (<https://www.youtube.com/watch?v=9tQumqQ8eD0>) [Consultado a 23/01/2017]

José e Pilar (2010). Direção: Miguel Gonçalves Mendes. Interpretes: José Saramago; Pilar del Río; João Afonso; Àngels Barceló. Lanzarote: Jumpcut. 1 DVD (125 min.)
[Em linha]. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=7gtRxhfcFi0>)
[Consultado a 05/01/2018]

José Saramago, Prémio Nobel da Literatura - Entrevista de Judite de Sousa, RTP2, Dezembro 1998. (03/02/2016). Património Arterial . [Em linha]. Disponível em:
(<https://www.youtube.com/watch?v=greNOMG2WWg>) [Consultado a 23/01/2017]

Livro da vida de Pilar del Río (22/10/2012) Filboxaudiovisuais. [Em linha]. Disponível em: (https://www.youtube.com/watch?v=gg0aZ4yPn_0) [Consultado a 13/12/2017]

José Saramago (entrevista Ana Sousa Dias). (09/07/2017) Letrasinverso [Em linha]. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=4OjpbODwM8k>) [Consultado a 13/12/2017]

Mazoti, Patrícia (2016) *Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo*, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Junior”/UNESP. [Em linha]. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/6314>, [Consultado a 17/12/2018]

O Conto da Ilha Desconhecida. (2006) A Barraca. [Em Linha] Disponível (http://www.abarraca.com/index.php?option=com_barraca&view=miudos&Itemid=5) [Consultado em 21/03/2018]

O Espaço – Vazio Peter Brook. (1987) Desvendando Teatro. [Em Linha]. Disponível em: <https://www.desvendandoteatro.com> [Consultado em 03/10/2018]

Oliveira, Francisco (1993). *Teatro e Poder na Grécia*. HVMANITAS —Vol XLV (1993) [Em linha]. Disponível em (https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/04_Oliveira.pdf) [Consultado a 18/08/2017]

Pieczynski, Adam (2016) *Ao lado do “Anjo da Morte”*. [Em Linha] Jornal Expresso de 27/01/2016. Disponível em: (https://expresso.sapo.pt/internacional/2016-01-27-Ao-lado-do-Anjo-da-Morte?fbclid=IwAR2nOvW__7h_ohqAr2w4tidZwVT0FO5mb7u2-RhxehKd2Clx1MgGqutaN10#) [Consultado a 17/08/2018]

Presidenta. (2009) Outros Cadernos de Saramago [Em Linha] Disponível (<https://caderno.josesaramago.org/31612.html>) [Consultado em 18/02/2019]

RTP (2015) *Hélder Costa*. [Em linha]. Disponível em: (<http://media.rtp.pt/extremaesquerda/eu-estive-la/os-anos-na-companhia-disciplinar-de-penamacor/>) [Consultado a 27/02/2019]

RTP (1999) *Guerra Colonial 1961-1974 – Vídeos e documentários*. [Em linha]. Disponível em :

(<http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/guerracolonial/?id=59&t=0#thumb59>) [Consultado a 20/01/2019]

Salas, Javier (2017) *A ciência que discrimina as mulheres*. [Em Linha] Jornal El País de 08/03/2017. Disponível em:

(https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/08/ciencia/1488931887_021083.html)

[Consultado a 20/09/2018]

Salazar - Discurso "Orgulhosamente Sós". (04/04/2014) Lusitânia Portugal. [Em linha].

Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=WjcNjph-rWE>) [Consultado a

03/10/2016]

Thürler, Djalma. (2010) *A Reprise – Resposta ao Pós-dramático*. [Em Linha]

Contemporartes – Revista Mensal de Difusão Cultural de 24/09/2010 Disponível em:

([https://revistacontemporartes.blogspot.com/2010/09/reprise-resposta-ao-pos-](https://revistacontemporartes.blogspot.com/2010/09/reprise-resposta-ao-pos-dramatico.html)

[dramatico.html](https://revistacontemporartes.blogspot.com/2010/09/reprise-resposta-ao-pos-dramatico.html)) [Consultado a 15/06/2016]

TVI24 (2018) *Pedradas no charco no Maio de 68*. [Em linha]. Disponível em:

([https://tvi24.iol.pt/dossier/pedradas-no-](https://tvi24.iol.pt/dossier/pedradas-no-charconomaiode68/5afaa8e50cf2c09c9a1611da)

[charconomaiode68/5afaa8e50cf2c09c9a1611da](https://tvi24.iol.pt/dossier/pedradas-no-charconomaiode68/5afaa8e50cf2c09c9a1611da)) [Consultado a 20/12/2017]

Vasques, E. (1999). *O teatro português e o 25 de Abril: uma história ainda por contar*.

[Em linha]. Disponível em (<http://hdl.handle.net/10400.21/3378>) [Consultado a

08/08/2017]

Anexos

Anexo 1- *Claraboia* de José Saramago, Adaptação de João Paulo Guerra e Maria do Céu Guerra

Distribuição de Personagens:

Res do chão esquerdo: Mariana (Paula Bárcia), Silvestre (João Maria Pinto), Abel Nogueira (Ruben Garcia);

Res do chão direito: Carmen (Sónia Barradas), Emílio (Adérito Lopes), Henriquinho (Guilherme Lopes e Henrique Abrantes);

1º Esquerdo: Justina (Paula Sousa), Caetano (Sérgio Moras);

1º Direito: Lúdia (Rita Lello), Mãe de Lúdia (Maria do Céu Guerra), Paulino Morais (Carlos Sebastião);

2º Esquerdo: Cândida (Paula Guedes), Amelia (Maria do Céu Guerra), Adriana (Carolina Parreira), Isaura (Rita Soares).

2º Direito: Rosália (Lucinda Loreiro), Maria Cláudia (Teresa Sampaio), Anselmo (Hélder Mateus da Costa).

I Ato

CENA 1 – Despertar na Claraboia

Personagens: **Silvestre e Mariana, Adriana, Isaura, Amélia, Cândida, Justina, Caetano, Rosália, Anselmo, Maria Cláudia, Lúdia, Carmen.**
Momento da ação: Manhã, início do dia na Claraboia.

(Todo o prédio desperta e começa o dia: há sempre algum silêncio, imposto pelo facto de o residente CAETANO CUNHA trabalhar de noite e dormir de dia. Apartamento de SILVESTRE: acorda; ruídos de loiça no interior da casa: é MARIANA a tratar do pequeno-almoço; Pisca os olhos repetidas vezes, boceja e fica imóvel, enquanto sente o sono afastar-se devagar. Com um movimento rápido, senta-se na cama. Espreguiça-se, fazendo estalar rijamente as articulações. Braços grossos e duros, omoplatas musculadas; movimento mais lento de rotação, deita as pernas para fora da cama. Contempla os pés descalços, coça a cabeça grisalha. Procura as calças e não dá com elas. Estendendo o pescoço para o lado da porta, grita):

SILVESTRE – Mariana! Eh, Mariana! Onde estão as minhas calças?

MARIANA *(Voz do interior da casa:)* – Já lá vai! *(MARIANA aproxima-se e pelo modo de andar, adivinhava-se que é pesada. A mulher aparece à porta, com as calças dobradas no braço direito)* Não sei que fazes aos botões das calças, que todas as semanas desaparecem. Estou a ver que tenho que passar a pregá-los com arame...

(SILVESTRE sorri, recebe as calças, veste-as sob o olhar complacente da mulher e fica satisfeito; é tão vaidoso do seu corpo como Mariana desprendida. SILVESTRE sai atrás da mulher e segue para a casa de banho. Na cozinha, sobre a mesa, fumegam duas tigelas de café. As faces redondas de MARIANA e todo o seu corpo obeso estremecem e agitam-se quando ela se move na cozinha)

SILVESTRE *(Voltando da casa de banho, relativamente penteado)* – Estás cada vez mais gorda, mulher!... *(Bebem o café quente em longos sorvos assobiados, por brincadeira. Cada um quer vencer o outro no assobio)*

SILVESTRE – Então, que resolvemos?

MARIANA – Eu não sei. Tu é que resolves.

SILVESTRE – Já ontem te disse. A sola está cada vez mais cara. A freguesia queixa-se de que levo caro. É a sola... Não posso é fazer milagres. Sempre queria que me dissessem quem é que trabalha mais barato que eu. E ainda se queixam...

MARIANA – *(vai a dizer qualquer coisa mas cala-se)*...

SILVESTRE – Pois é, fazia jeito. Ajudava-nos a pagar a renda e, se fosse um homem sozinho e tu quisesses encarregar-te da roupa, a gente equilibrava-se.

MARIANA *(depois de escorropichar a tigela do café)* – Cá por mim, não me importo. Sempre é uma ajuda...

SILVESTRE – Estás de acordo?

MARIANA – Sabes bem que estou de acordo.

SILVESTRE – Ainda bem! O anúncio já saiu nos jornais desta manhã.

(MARIANA faz uma aceno de benevolente censura ao marido, como se o tivesse apanhado a pregar uma partida. SILVESTRE, mastigando ainda o último bocado de pão, levanta-se)

SILVESTRE – Bom, vou trabalhar.

(SILVESTRE regressa ao quarto e caminha para a janela. Afasta a cortina que forma um pequeno biombo que o isola do quarto. Há um estrado alto e sobre ele a banca de trabalho. Sovelas, formas, bocados de fio, latas de prego miúdo, retalhos de sola e pele. A um canto, a onça de tabaco francês e os fósforos. Silvestre abre a janela e deita uma vista de olhos para fora. Nada de novo. Pouca gente passa na rua. Não muito longe, uma mulher apregoa fava-rica. Senta-se. Abre a onça, pesca as mortalhas, faz um cigarro. Acende-o, uma fumaça e deita mãos ao trabalho. Entre os ruídos do prédio destacam-se uns saltos a descer os degraus; Silvestre identifica-os. Ouve-se abrir a porta; Silvestre debruça-se da janela)

SILVESTRE – Bom dia, menina Adriana!

ADRIANA *(de fora)* – Bom dia, senhor Silvestre *(A rapariga detém-se debaixo da janela)*

SILVESTRE – Então, vai ao seu trabalho, heim?

ADRIANA - É verdade. Até logo, senhor Silvestre. *(Chegada à esquina da rua, ADRIANA volta-se e acena um adeus para o segundo andar. SILVESTRE larga o sapato que está a arranjar e torce a cabeça para fora da janela. Com a voz alterada pela torção do pescoço, saúda Isaura)*

SILVESTRE - Viva, menina Isaura! Que tal o dia, hoje?

ISAURA *(Do segundo andar, voz atenuada pela distância)* – Não está mau, não. O nevoeiro... *(ISAURA atravessa o quarto onde dorme com a irmã. Lança olhos vorazes ao romance que está na mesa-de-cabeceira, suspira, mas segue. Observa-se ao espelho: traz uma bata caseira que lhe modela o corpo esguio e magro, mas flexível e elegante. Com as pontas dos dedos percorre as faces pálidas onde as primeiras rugas abriam sulcos finos... Na cozinha, AMÉLIA e CÂNDIDA conversam)*

AMÉLIA – Já te disse. O carvão é só terra. É preciso ir reclamar à carvoaria.

CÂNDIDA – Está bem.

ISAURA *(entrando)* – Que estão a dizer?

AMÉLIA – É o carvão que é uma lástima. Tem que se reclamar.

ISAURA – Está bem, tia. *(ISAURA senta-se à máquina de costura. Antes de começar o trabalho, olha pela janela e murmura)* O rio parece um oceano... *(ISAURA suspira. É o segundo suspiro da manhã. A máquina de costura matraqueia com fúria. Aturdida pelo barulho, parece a ISAURA que alguém lhe fala. Detém a roda bruscamente e o silêncio reflui. Voltou-se para trás)* O quê?

CÂNDIDA – Perguntava se não achas que é um bocadinho cedo?

ISAURA – Cedo? Porquê?

CÂNDIDA – Bem sabes... O vizinho...

ISAURA – Mas, minha mãe, que hei de fazer? Que culpa tenho eu de que o vizinho de baixo trabalhe de noite e durma de dia?

CÂNDIDA – Ao menos, podias esperar até mais logo. Não gosto nada de questões com a vizinhança...

ISAURA (*encolhendo os ombros*) – E a mãe quer que eu vá à loja pedir que esperem, não é? (*ISAURA lança-se ao trabalho; enche a casa de barulho. O chão vibra*)

AMÉLIA (*aproximando-se*) – É escusado trabalhares tão depressa. Cansas-te. (*a campainha da porta toca; CÂNDIDA vai ver quem é pelo ralo da porta; demora-se uns momentos; volta*)

CÂNDIDA (*voz baixa*) – Eu não dizia?... Eu não dizia?...

AMÉLIA (*levanta a cabeça*) – O que é?

CÂNDIDA (*voz baixa*) – É a vizinha aqui de baixo a reclamar. Este barulho... Vai lá tu, vai lá tu... (*AMÉLIA deixa a louça que tinha começado a lavar, limpa as mãos a um pano; dirige-se à porta*)

JUSTINA – Bom dia, dona Amélia. É o meu marido... Trabalha toda a noite no jornal, como sabe, e só de manhã é que pode descansar... Fica sempre aborrecido quando o acordam e eu é que tenho que o ouvir. Se pudessem fazer menos barulho com a máquina...

AMÉLIA – Bem sei. Mas a minha sobrinha precisa de trabalhar.

JUSTINA – Compreendo. Por mim, não me importaria, mas sabe como são os homens...

AMÉLIA – Sei, sei. E também sei que o seu marido não se preocupa muito com o descanso dos vizinhos quando entra de madrugada.

JUSTINA – Que hei de eu fazer? Já desisti de o convencer a subir a escada como gente. (*CÂNDIDA e ISAURA escutam a conversa*) Muito obrigada, dona Amélia.

AMÉLIA (*murmura*) – Com licença. (*e fecha a porta*)

(*JUSTINA desce e ao chegar ao patamar do 1º andar, apura o ouvido junto à porta de LÍDIA; não se ouve nada; entretanto, ouvem-se vozes no 2º direito; JUSTINA para e escuta*)

ROSÁLIA (*com aspereza e irritação*) – Ela o que não quer é ir trabalhar!

ANSELMO – Seja lá o que for. É preciso cuidado com a pequena. Está na idade perigosa. Nunca se sabe o que estas coisas dão.

ROSÁLIA – Qual idade perigosa, qual quê? Hás de ser sempre o mesmo. Com dezanove anos, idade perigosa? Isso só teu!...

(*JUSTINA sacode o tapete da porta com força, para anunciar a sua presença. A conversa de ROSÁLIA e ANSELMO, em cima, interrompe-se. ANSELMO começa a descer, enquanto diz para a mulher*)

ANSELMO – Não a obrigues a ir. (*Começa a descer a escada; detém-se e diz para cima*) Se houver alguma novidade telefona-me para o escritório. Até logo.

ROSÁLIA – Até logo, Anselmo.

(*JUSTINA cumprimenta o vizinho com um sorriso sem amabilidade. ANSELMO faz gesto solene na direção da aba do chapéu e articula com belo timbre uma saudação cerimoniosa. Depois, quando sai bate a porta da rua com “um bater cheio de personalidade”*)

JUSTINA (*cumprimenta a vizinha para cima*) – Bom dia, dona Rosália.

ROSÁLIA (*responde do andar de cima*) – Bom dia, dona Justina.

JUSTINA – Que tem a Cláudinha? Está doente?

ROSÁLIA – Como soube?

JUSTINA – Estava aqui a sacudir o capacho e ouvi o seu marido. Pareceu-me perceber...

ROSÁLIA – Aquilo é manha. O meu Anselmo é que não pode ouvir a filha queixar-se. É o ai-jesus... Diz ela que lhe dói a cabeça. Mândria é que ela tem. Tão grande é a dor de cabeça que já está outra vez a dormir!

JUSTINA – Nunca se sabe, dona Rosália. Foi assim que eu fiquei sem a minha filha, que Deus haja. Não era nada, não era nada, diziam, e lá se foi com a meningite...

(Tira um lenço e *asoa-se com força*. Depois, continua) Coitadinha... Com oito anos... Não me esquece... Está agora a fazer dois anos, lembra-se, dona Rosália?

(**ROSÁLIA** enxuga uma lágrima de circunstância. **JUSTINA** vai a dizer alguma coisa... mas uma voz rouca interrompe, vindo do interior da casa)

CAETANO – Justina! (**ROSÁLIA** vai continuar a falar, é de novo interrompida) Justina!!!

JUSTINA – Que é?

CAETANO – Faz favor de vir para dentro. Não quero conversas na escada. Se estivesse tão farta de trabalhar como eu, não tinha disposição para dar à língua! (**JUSTINA** encolhe os ombros e vai continuar a falar, **ROSÁLIA**, incomodada, despede-se por gestos da vizinha e encaminha-se para o seu apartamento, mas vai-se demorando para ouvir alguma coisa. **JUSTINA** entra em casa; vozes ásperas dentro de casa de **JUSTINA** e **CAETANO**; depois silêncio.)

(**ROSÁLIA** recolhe a *casa*, cerrando a porta com cuidado para não acordar a filha que dormia, ou fingia dormir. **ROSÁLIA** espreita pela frincha da porta. Parece-lhe ver estremecerem as pálpebras da filha. Abre a porta completamente e avança para a cama, mira a filha, um tanto desconfiada daquele sono profundo que tinha todo o ar de impostura. Dá um pequeno suspiro. Depois, num gesto de carinho maternal, aconchega a roupa em volta do pescoço da filha. A reação imediata: **MARIA CLÁUDIA** abre os olhos. Ri muito, quer disfarçar, mas já é tarde)

MARIA CLÁUDIA – Fez-me cócegas, mãezinha!

(**ROSÁLIA** fica furiosa porque a filha a surpreendera em flagrante delito de amor maternal, **ROSÁLIA** respondeu de mau humor):

ROSÁLIA – Era assim que dormias, não era?! Já não te dói a cabeça, pois não? O que tu não queres é trabalhar, preguiçosa!

(**MARIA CLÁUDIA**, como a dar razão à mãe, espreguiça-se devagar; a camisinha enfeitada de rendas abre-se e deixa ver dois seios pequenos e redondos)

ROSÁLIA – Vê lá se te tapas! Vocês, hoje, são de tal maneira que nem se envergonham na presença da vossa mãe!

MARIA CLÁUDIA (*esbugalha os olhos*) – Mas, que mal faz? Pronto! Já estou tapada.

ROSÁLIA – No tempo em que eu tinha a tua idade, se aparecesse assim diante da minha mãe levava logo uma bofetada.

MARIA CLÁUDIA – Olhe que era bater por bem pouco...

ROSÁLIA – Achas? Pois era o que tu precisavas.

MARIA CLÁUDIA – Os tempos são outros, mãe.

ROSÁLIA – São outros, são. São piores. (*após uma pausa*) Vamos a saber: vais trabalhar ou não?

MARIA CLÁUDIA – Que horas são?

ROSÁLIA – Quase dez.

MARIA CLÁUDIA – Agora já é tarde.

ROSÁLIA – Mas há bocado não era.

MARIA CLÁUDIA – Doía-me a cabeça. (*Irritação de parte a parte; cólera reprimida*)

ROSÁLIA – Doía-te a cabeça, doía-te a cabeça! Fingida, é que tu és!...

MARIA CLÁUDIA – Já disse que me doía a cabeça. Que quer que lhe faça?

ROSÁLIA (*explode*) – É assim que se responde, menina? Olha que sou tua mãe, ouviste? (*A rapariga não se atemoriza. Encolhe os ombros, depois, de um salto, levanta-se. Começa a arranjar-se, a pôr-se bonita, enquanto a mãe faz as torradas do pequeno-almoço. CLÁUDIA circula pela cozinha, casa-de-banho e quarto. Na fervura da irritação de ROSÁLIA cai a frescura da beleza da filha e a irritação desaparece. ROSÁLIA sente-se orgulhosa do lindo corpo da filha. As palavras de rendição.*)

ROSÁLIA – Tem que se avisar para o escritório.

MARIA CLÁUDIA – Vou lá abaixo à dona Lídia, telefonar.

(**ROSÁLIA** irrita-se de novo. *Lídia entra vinda de dentro. Acende um cigarro, serve e bebe um café, senta-se no toucador.*)

ROSÁLIA – Sabes bem que não gosto que entres em casa da dona Lídia.

MARIA CLÁUDIA – (*olhos inocentes*) Ora essa! Por quê? Não percebo.

(**ROSÁLIA** e **MARIA CLÁUDIA** na *cozinha*; a filha aproxima-se da mãe, que torra fatias de pão, e beija-a. A mãe não pode negar que gosta do beijo. Mas não o retribuiu)

ROSÁLIA – Senta-te e come as torradas.

(**MARIA CLÁUDIA** acaba de se arranjar. Está fresquíssima. Os olhos de **ROSÁLIA** cintilam ao vê-la. *Pequeno-almoço*)

ROSÁLIA – Sabe bem ficar em casa, uma vez, por outra, não é?

MARIA CLÁUDIA (*rindo com gosto*) – Ora, vê? Tenho, ou não tenho, razão?

ROSÁLIA (*compondo o que disse*) – Está bem, mas sempre é bom não abusar.

MARIA CLÁUDIA – No escritório não ralham comigo.

ROSÁLIA – Podem ralar, filha. E é preciso conservar o emprego. O ordenado do teu pai não é grande coisa, bem sabes.

MARIA CLÁUDIA – Esteja descansada. Eu sei fazer as coisas. (*Acabam de comer em silêncio. MARIA CLÁUDIA levanta-se*)

MARIA CLÁUDIA – Vou pedir à dona Lídia que me deixe telefonar.

ROSÁLIA – (*para a filha que já vai a sair*) Escusas de fechar a porta, visto que não te demoras. (*Na cozinha, ROSÁLIA ouve a porta fechar-se. Não quer acreditar que a filha o tenha feito de propósito para a contrariar. Enche o alguidar e começa a lavar a louça suja da refeição da manhã*)

(**MARIA CLÁUDIA**, um andar abaixo, toca a campainha da porta de **LÍDIA**; *som estríduo. Por um pequeno ruído que ouviu, MARIA CLÁUDIA tem a certeza de que JUSTINA a espreita pelo ralo. Ia voltar-se, com um gesto de provocação, mas nesse momento a porta abre-se e D. LÍDIA aparece*)

MARIA CLÁUDIA – Bom dia, senhora dona Lídia.

LÍDIA – Bom dia, Cláudinha. Que a traz por cá? Não quer entrar?

MARIA CLÁUDIA – Se me dá licença... (*entra em casa de LÍDIA e sente-se envolvida pela tepidez perfumada do ambiente*)

LÍDIA – Então, que há?

MARIA CLÁUDIA – Venho maçá-la, mais uma vez, dona Lídia.

LÍDIA – Ora, ora, não maça nada. Bem sabe que gosto muito que venha a minha casa.

MARIA CLÁUDIA – Obrigada. Queria pedir-lhe se me deixava telefonar para o

escritório a dizer que não vou hoje.

LÍDIA – À vontade, Cláudinha. (*Empurrou-a docemente na direção do quarto: uma atmosfera que entontece MARIA CLÁUDIA. Móveis bonitos, espelhos, cortinas, um sofá vermelho, tapete felpudo no chão, frascos de perfume no toucador, um cheiro de tabaco caro; o que deixava MARIA CLÁUDIA tonta como se tivesse bebido champanhe era o conjunto.*)

LÍDIA – Ali tem o telefone. Esteja à vontade. (*Faz um movimento para retirar-se; Cláudia interrompe-a*)

MARIA CLÁUDIA – Ai, por minha causa, não, dona Lídia. Isto não tem importância nenhuma... (*diz isto com um tom que insinua haver outras coisas, essas sim, importantes.*)

LÍDIA – Sente-se, Cláudinha! Aí mesmo, na beira da cama.

(**MARIA CLÁUDIA**, com as pernas a tremer, senta-se. Pousa a mão livre sobre o édredon forrado de cetim azul e, afaga o tecido acolchoado, quase com volúpia. **LÍDIA** simula desinteresse. Abre uma caixa de cigarros e acende um Camel; fuma para impressionar; tudo com grande pose: o cigarro, o riscar lento do fósforo, a primeira baforada de fumo, longa e sonhadora, tudo eram cartas do jogo. **MARIA CLÁUDIA** explica, pelo telefone, com muitos gestos e exclamações, a sua “terrível” dor de cabeça; faz boquinhas de mimo, boquinhas dolorosas de quem está muito doente. **LÍDIA** observa a mímica de **MARIA CLÁUDIA**)

MARIA CLÁUDIA *(desliga o telefone e levanta-se)* – Pronto, dona Lúdia. E muito obrigada.

LÚDIA – Ora essa! Já sabe que está sempre às suas ordens.

MARIA CLÁUDIA – Dá-me licença? Aqui tem os cinco tostões da chamada.

LÚDIA – Patetinha. Guarde o dinheiro. Quando é que perde o hábito de me querer pagar os telefonemas? *(Sorriem ambas, olhando-se. MARIA CLÁUDIA começa a ter medo. Talvez a atmosfera, que há pouco apenas entontecia, se tivesse tornado, de repente, sufocante.)*

MARIA CLÁUDIA *(apressada)* – Bem. Vou-me embora. E, mais uma vez, obrigada.

LÚDIA – Não quer ficar mais um bocadinho?

MARIA CLÁUDIA – Tenho que fazer. A minha mãe está à minha espera.

LÚDIA – Não a prendo, então.

(CLÁUDIA repete os agradecimentos e sai. LÚDIA volta ao quarto. O cigarro queimava-se no cinzeiro. Esmagou-lhe a ponta para o apagar. Depois, estende-se na cama. Une as mãos atrás da nuca e acomodou-se melhor sobre o édredon macio que MARIA CLÁUDIA acariciara. O telefone toca. Com um gesto cheio de preguiça, levantou o auscultador)

LÚDIA – Sim... Sou... Ah! sim. (...) Quero. Qual é a ementa, hoje? (...) Está bem. Serve. (...) Não, isso não. (...) Uhm! Está bem. (...) E a fruta? (...) Não gosto. (...) É escusado. Não gosto. (...) Pode ser. (...) Bom. Não mande tarde. (...) E não se esqueça de mandar a conta do mês. (...) Bom dia. *(Pousa o auscultador vai tomar um banho despe o roupão azul dentro da cabine)*

(Da escada vem um rumor de vassoura. Enquanto a voz aguda de D. CARMEN entoia uma cantilena melancólica. SUGESTÃO: Quízas, quízas, quízas, por Sarita Montiel.²¹⁵

(Ao fundo, atrás desses ruídos de primeiro plano, o zumbido perfurante de uma máquina de costura e as pancadas secas de um martelo sobre a sola. LÚDIA, com um bolo delicadamente apertado entre os dentes, recomeça a leitura de “OS MAIAS”).

Cena 2 - O hóspede

Personagens: **CARMEN**, **HENRIQUINHO**, **EMÍLIO FONSECA**, **MULHER a perguntar pelo quarto para alugar** (só voz), **SILVESTRE** e **MARIANA**, **ABEL NOGUEIRA**

Continuação da mesma manhã.

(CARMEN, apesar dos afazeres domésticos, adora andar por arranjar pela casa, cabelo solto, descuidada e preguiçosa. EMÍLIO FONSECA, caixeiro de praça, não tem horário rígido, mas faz questão de sair cedo para escapar ao ambiente doméstico e não ficar mal disposto para o resto do dia. CARMEN desespera quando o marido se demora em casa. Nessa manhã, EMÍLIO FONSECA prepara o mostruário e preçário para sair quando repara que alguém baralhou preços e amostras. Mas aprendera a ficar tranquilo em 8 anos de casamento falhado: reconstitui, quando possível, o mostruário e preçário, bufando... Tocam à campainha da porta da rua. Entra CARMEN com uma vassoura)

CARMEN *(vai abrir desconfiada)* – O que deseja?

MULHER de xaile – Bom dia, minha senhora. É aqui que está um quarto para alugar, não é? Posso vê-lo?...

CARMEN *(assombrada)* – Quarto para alugar? Non. Esqui non ai quartopara alugar.

MULHER – Mas o jornal traz um anúncio...

CARMEN – Um anúncio? Deixe-me ber, se faz favor. *(MULHER passa o jornal para a mão de CARMEN, esta confere pelo jornal)* Si, certo. Com licença *(Fecha a porta na cara da MULHER. Começa a varrer a casa, enquanto fala com o marido)* Puseste algum anúncio no periódico?

EMÍLIO *(calmo e irónico, com colares de pedras coloridas nas mãos)* – Periódico?

²¹⁵ Indicações de didascália cortadas pela encenação.

CARMEN – Jornal...

EMÍLIO - Anúncio? Só se fosse para arranjar clientes.

CARMEN – Anúncio de um quarto para alugar...

EMÍLIO – De um quarto? Não, minha filha. Casei contigo em regime de comunhão de bens e autoridade, e não me atreveria a dispor de um quarto sem te consultar.

CARMEN – No sejas gracioso.

EMÍLIO – Não estou a dizer graças. Quem se atreveria a ser engraçado contigo?

CARMEN – Era unha mulher. Trazia o jornal e vinha lá o anúncio. Era para aqui, non havia confusão. E, como era unha mulher, pensei que tivesses posto o anúncio... **EMÍLIO** (levantando para ela os olhos claros e frios) – Se fosse um homem, teria de concluir que o anúncio tinha sido posto por ti?

CARMEN – Malcriado.

EMÍLIO – Tens razão. Desculpa.

CARMEN (*exaltada*) – Não quero que me pidas desculpa. Cando me pedes desculpa estás-te rindo de mim. Antes prefiro que me batas.

EMÍLIO – Nunca te bati.

CARMEN – E non te atrevas.

EMÍLIO – Descansa. És mais forte que eu. Deixa-me conservar a ilusão de que pertença ao sexo forte. É a última ilusão que me resta. Acabemos com a discussão.

CARMEN – E si eu quiser discutir?

EMÍLIO – Fazes mal. Eu tenho sempre a última palavra. Ponho o chapéu na cabeça e saio. E só volto à noite. Ou nem volto mesmo...

(*CARMEN para de varrer, vai à cozinha, volta com o porta moedas na mão, chama o filho, dá-lhe dinheiro e manda-o à mercearia comprar rebuçados. HENRIQUINHO tenta resistir mas a insistência na palavra rebuçados, convence-o e ele sai.*)

CARMEN (*logo que a porta se fecha, enquanto EMÍLIO se senta na ponta da mesa e acende um cigarro*) – Non voltas, hein? Eu já sabia. Tens onde ficar? Eu já desconfiava. O santinho de pau carunchoso, viram?... E aqui estou eu, a moira, a escrava, trabalhando todo o dia para quando sua excelência queira vir a casa!... (*EMÍLIO sorri, CARMEN enfurecida*) – Non te rias...

EMÍLIO – Rio-me, pois claro que me rio. Por que não havia de rir? Tudo isso são patacoadas. Há muitas pensões por essa cidade. Quem me impede de ficar numa delas?

CARMEN – Eu!

EMÍLIO – Tu? Deixa-te de parvoíces! Tenho que fazer. Deixemo-nos de parvoíces.

CARMEN (*barrando a passagem ao marido, vibrante*) – Emílio! Tu enganas-me!...

EMÍLIO (*ainda vê um lampejo, de 8 anos atrás; mas a recordação apaga-se*) – Tolice. Não te engano. Até posso jurar se quiseses... Mas se te enganasse, em que podia isso importar-te? Já é tarde para essas lamentações. Estamos casados há oito anos e, somados todos estes dias, que felicidades tivemos? A lua-de-mel, ou talvez nem isso! Enganámo-nos Carmen. Brincámos com a vida e estamos a pagar a brincadeira. É mau brincar com a vida, não achas? Que dizes, Carmen?

CARMEN (*sentara-se a chorar*) – Sou una desgraçada!

EMÍLIO (*pegou na mala, com a mão livre afagou a cabeça da mulher*) – Somos dois desgraçados. Cada um a seu modo, mas acredita que somos os dois. E talvez seja eu o maior. Tu, ao menos, tens o Henrique... (*A voz de EMÍLIO endureceu subitamente*) Acabou-se. Talvez não venha almoçar, mas virei jantar, com certeza. Até logo. (*No corredor,*

EMÍLIO volta-se para trás e acrescenta) Quanto a essa história do anúncio deve ser engano. Talvez seja aqui do lado.

(**EMÍLIO** sai; **DONA CARMEN** sai com vassoura batendo a porta da sala. Voltam os ruídos da rotina do prédio: o zumbido perfurante da máquina de costura, as pancadas secas de um martelo sobre a sola.)

(**SILVESTRE** está de regresso à sua janela e ao trabalho. Vê **ABEL** na rua a procurar o número da porta do quarto para alugar. **MARIANA** chama **SILVESTRE**.)

MARIANA (avança para a janela onde **SILVESTRE** trabalha fazendo estremecer o sobrado) – Queres chegar aqui à porta?

SILVESTRE – Que é?

MARIANA – Está aqui um sujeito que vem por causa do aluguer. Já o informei do preço mas ele quer ver o quarto...

(**SILVESTRE** dirige-se lentamente para a porta; reconhece um rapaz – para ele era um rapaz – que vira já na rua)

SILVESTRE - Então, já o tinha visto aí na rua, à procura do número da porta. Deseja ver o quarto?

ABEL – Se não vir inconveniente. O preço agrada-me. Falta saber se o quarto me agradará.

SILVESTRE – Faça favor de entrar. (O rapaz observou o chão e as paredes, que **MARIANA** pusera irrepreensivelmente limpos; o quarto tinha janela para o quintal.)

ABEL – Gosto do quarto. Mas não posso ficar com ele!

SILVESTRE (intrigado) – Mas porquê? Acha caro?

ABEL – Não, o preço agrada-me, como já lhe disse. Mas o quarto não está mobiliado...

SILVESTRE – Ah, queria-o mobilado?

(**SILVESTRE** e **MARIANA** trocaram olhares; ela fez um sinal afirmativo...)

SILVESTRE – Por isso não deixaremos de fazer negócio. Tínhamos aqui uma cama e uma cómoda que tirámos porque não pensávamos em alugar o quarto com mobília. Nunca se sabe o uso que os outros dão às nossas coisas... Mas se o senhor está interessado...

ABEL – O preço é o mesmo? (**SILVESTRE** coça a cabeça....) Não quero prejudicá-lo.

SILVESTRE - Ora! Com mobília ou sem mobília é a mesma coisa. No fim de contas até nos faz jeito. Escusamos de ter a casa atravancada. Não é Mariana?

ABEL – Dou-lhe mais cinquenta escudos, com mobília. Acha bem? (O hóspede subiu na consideração de **SILVESTRE** e de **MARIANA**.)

ABEL – Os senhores não me conhecem. Chamo-me Abel... Abel Nogueira. Podem tirar informações a meu respeito no local onde trabalho e na casa que vou deixar agora. Têm aqui os endereços (Estende-lhes para as mãos um papel. Sorriem-se uns para os outros)

ABEL - Precisam de ajuda para mudar as mobílias?

SILVESTRE – Não senhor, não vale a pena. Nós trataremos disso.

ABEL – Então, ocuparei o quarto ainda hoje, se for possível. Trago as minhas coisas logo ao fim da tarde. Espero entender-me com a senhora por causa das roupas.

MARIANA – Pois, escusa de mandar lavar fora.

ABEL – Então... Até logo

(**SILVESTRE** e **MARIANA** acompanham **ABEL** à porta)

SILVESTRE – Então? Que tal achas o homem?

MARIANA – Cá por mim, acho bem. Mas olha que tu, para fazeres negócio...

SILVESTRE – Ora, não ficámos mais pobres.

MARIANA – Pois mas assim sempre são mais cinquenta escudos. E ainda não sei quanto lhe vou pedir pela roupa.

SILVRESTRE – Vamos mudar os móveis?

MARIANA – Vamos que o comer ainda demora.

(Cama, mesa de cabeceira, cómoda, uma cadeira, a mudança foi rápida. Mas eles, dando voltas ao quarto, não estão satisfeitos. **MARIANA** afasta-se, quando volta traz um naperon e uma jarra, roupa para a cama, um tapete para o lado da cama. Olham-se, sorridentes. Enquanto eles fazem a mudança, ouve-se a *máquina de costura*, no apartamento das quatro mulheres. Terminada a mudança, **MARIANA** e **SILVESTRE** vão almoçar)

CENA 3 - Quarta-feira, 19 do três de 52

Personagens: **JUSTINA, ADRIANA, ISAURA, CÂNDIDA, AMÉLIA, ROSÁLIA, CLÁUDIA, ANSELMO, LÍDIA, PAULINO MORAIS.**

Noite na Claraboia

(No *apartamento de JUSTINA*, ouve-se o maquinismo cansado do *relógio da sala*. **JUSTINA** anda pela casa com os seus *sapatos de rasto de feltro* com a subtileza de um fantasma. A casa de janelas sempre fechadas tinha uma atmosfera de tómbulo. **JUSTINA** mexe em objectos, tira de um lado, deixa no outro. Vê uma fotografia: ela, muito alta, ao lado do marido, baixo e gordo, um par ridículo, com a filha criança; esconde a foto no fundo de uma gaveta; sobre a cómoda, *foto grande da filha, MATILDE*, aos 8 anos, antes de morrer. A foto está *emoldurada num arranjo fúnebre*. O tempo flui lentamente; o *tiquetaque do relógio empurra o silêncio*. Um ruído sobrepõe-se. Pessoas descem a escada: **ROSÁLIA, ANSELMO** e **MARIA CLÁUDIA** saem para o cinema: **JUSTINA** identifica o modo de rir de **MARIA CLÁUDIA**. **JUSTINA** apaga todas as luzes e vai sentar-se numa cadeira perto da janela, imóvel, com o gato no regaço – sua única companhia. O diálogo do relógio é interrompido novamente. Da rua vem o rolar surdo dos pneus de borracha sobre o pavimento irregular; o automóvel detém-se; ruído do travão; a porta do carro que se abre e se fecha. **JUSTINA** não precisa de olhar pela janela para saber que **LÍDIA** - no mesmo patamar do 1º andar, do lado direito - vai receber a visita trissemanal de **PAULINO MORAIS**. Ouve-se na rua o som dos pneus do carro de **PAULINO MORAIS**. Chega e sobe a casa de **LÍDIA**. (**JUSTINA** levanta-se da cadeira, percorre de novo a casa como um fantasma, entra no *quarto*, detém-se de novo na cómoda, frente ao *retrato* sorridente, luminoso de **MATILDE**, a filha; deita-se e não dormirá. A sua noite é sempre um turbilhão de sonhos confusos, recordações dolorosas, e de ruídos.)

Agora, diluído entre os sons da noite, *ouve-se Beethoven*²¹⁶. Na *Sala comum das quatro mulheres do 2º Esq.* **ADRIANA, ISAURA, CÂNDIDA** e **AMÉLIA** ouvem no aparelho de rádio a *Marcha Fúnebre da Sinfonia Nº 3 Eroica, de Beethoven*; *Gravação:* (terceiro andamento da Sinfonia No. 3, *Marcha fúnebre*, (Adagio assai). Maestro **Leonard Bernstein**. Pausa; logo depois «a vitalidade dionisíaca» do Scherzo. A música corre livremente no silêncio. Acaba. **ADRIANA** estende o braço e desliga a telefonia.)

CÂNDIDA – É tão bonito!

AMÉLIA – Bonito? Bonito é uma cantiguinha qualquer. Isto é... é...

ADRIANA (uma voz que treme, em segredo) – É belo, tia!

AMÉLIA – Sim, Adriana, é isso mesmo.

(**ADRIANA** está a passar as meias; **ISAURA** a casear uma camisa; **CÂNDIDA** faz crochet; **AMÉLIA** soma as despesas da casa.)

ISAURA (sorrindo) – Por que será que a palavra “belo” custa tanto a dizer?

ADRIANA – Não sei. O certo é que custa. E, vendo bem, deveria ser como qualquer outra. É fácil de dizer, são só quatro letras... Também não percebo.

²¹⁶ Nota: Sonoplastia. Banda Sonora - **Beethoven** (terceiro andamento da Sinfonia No. 3, *Marcha fúnebre*: interpretada por Adagio assai)

AMÉLIA – Percebo eu. É como a palavra Deus para os que creem. É uma palavra sagrada.

CÂNDIDA (*indicando o aparelho de rádio*) – Não há mais nada?

ISAURA – Não. O resto do programa não interessa.

ADRIANA (*sonhadora, não tira os olhos do aparelho de rádio*)

ISAURA – Em que pensas tu, Adriana?

ADRIANA (*sorri e encolhe os ombros*) – Tolices.

ISAURA – Correu-te mal o dia?

ADRIANA – Não. É sempre a mesma coisa: faturas a receber, faturas a pagar, débitos e créditos de dinheiro que não é nosso... (*riem ambas. AMÉLIA acaba as contas e entra na conversa*)

AMÉLIA – Não se fala por lá em aumentos?

ADRIANA (*encolhe os ombros*) – Dizem que não se faz negócio.

AMÉLIA – É sempre a mesma história. Para uns, muito; para outros, pouco; e para outros, nada! É preciso falar, Adriana. Há dois anos que estás naquela casa e o ordenado mal chega para os eléctricos.

ADRIANA – Oh, tia, mas que hei de eu fazer?

AMÉLIA – Que hás de fazer? Põe-te a olhar para mim, assim, com esses olhos espantados!

ISAURA – Tia!

AMÉLIA (*olha para Isaura, depois para Adriana*) – Desculpem.

(*AMÉLIA levanta-se e deixa a sala. ADRIANA sai também.*)

CÂNDIDA (*faz sinal a ADRIANA para que se sente*) – Não faças caso, filha. Tu sabes que é ela que faz as contas. Mata a cabeça para o dinheiro chegar e o dinheiro não chega. Vocês ganham, trabalham, mas ela, coitada, é que se rala. Só eu é que sei.

AMÉLIA (*aparece à porta, parece comovida mas nem por isso a voz é menos brusca*) – Querem uma chávena de café de cevada? (*Bebem todas café de cevada; o serão recomeça, mais arrastado e silencioso. Passado algum tempo, começam os bocejos.*)

CÂNDIDA – E se nos fôssemos deitar?

(*Saem; só ADRIANA se deixa ficar; depois entra no quarto e volta com o “diário”. ISAURA cruza-se com a irmã*) (*No apartamento de LÍDIA, ela e PAULINO vão para o quarto*)

ISAURA (*olha por cima do livro e sorri*) – Lá vai o diário! Um dia hei de ver o que escreves nesse caderno.

ADRIANA (*de mau modo*) – Não tens esse direito!

ISAURA – Pronto. Não te assanhes. (*ISAURA sai, ADRIANA fica a escrever o “diário” e vai lendo o que escreve, a meia voz*)

ADRIANA (*escreve o diário e vai relendo, a meia voz*) – “Quarta-feira, 19 do três de 52, à meia-noite menos cinco. Tia Amélia está hoje mais rabugenta. Detesto que me falem no pouco que ganho. Ofendem-me. Estive quase para responder-lhe que ganho mais que ela. Arrependi-me antes de ter falado e ainda bem. Tia Amélia, coitada... Diz a mãe que se mata a fazer contas. Acredito. É o que se passa comigo. Esta noite ouvimos a 3ª Sinfonia de Beethoven. A mãe disse que era bonito, eu disse que era belo e a tia Amélia concordou comigo. Gosto da tia. Gosto da mãe. Gosto da Isaura. Mas o que elas não sabem é que eu não estava a pensar na Sinfonia ou no Beethoven, quer dizer, não estava a pensar nisso só... Também pensava... Até me lembrei da máscara de Beethoven e no meu desejo de a ter... Mas também pensava “nele”. Estou contente, hoje. Falou-me muito bem. Quando me deu as facturas para eu conferir, tocou com a mão direita no meu ombro. Gostei tanto! Fiquei toda a tremer por dentro e senti-me corar até às orelhas. Tive que baixar a cabeça para ninguém ver. O pior foi depois. Julgou que eu não ouvia e começou a falar com o Sarmento a respeito de uma rapariga loira. Não chorei porque parecia mal e porque não quero comprometer-me. “Ele”

brincou com a rapariga durante uns meses e depois deixou-a. Meu Deus, será o mesmo comigo? Ainda bem que “ele” não sabe que eu gosto dele. Era capaz de fazer pouco de mim. Se assim fosse, matava-me! (*Parou a escrita, e a respectiva leitura, mordiscou a caneta, pensou um pouco e fechou com uma frase*) Gostei tanto que ele me tivesse tocado no ombro!

(*No quarto do seu apartamento, acordada, inquieta, JUSTINA ouve o relógio, a martelar o tempo; Um outro ruído se deteta: passos furtivos na escada. Na escada, ROSÁLIA, ANSELMO e MARIA CLÁUDIA regressam do cinema, sobem a escada a furta-passo como gatunos. CLÁUDIA fala do filme que viram no S. Jorge, Mulherzinhas (June Allyson, Elizabeth Taylor, Janet Leigh, ROSÁLIA queixa-se dos pés.)*

ANSELMO (*murmurando*) – Não façam barulho. Bem sabem que não gosto de perturbar o sono da vizinhança. (*Vai iluminando o caminho acendendo fósforos que deixa apagar; MARIA CLÁUDIA sufoca de riso*)

ROSÁLIA (*murmurando*) – Então, menina, que propósitos são esses?
(*Entram em casa; dirigem-se à cozinha*)

ROSÁLIA (*sentando-se num banco e descalçando os sapatos*) – Ai, que cansada!
(*Apontando para os pés*) Olhem para isto!...

ANSELMO – Tens albumina, é o que é.

MARIA CLÁUDIA – Credo! O pai não faz a coisa por menos.

ROSÁLIA – Se o teu pai diz que tenho albumina, é porque é verdade.

ANSELMO (*observando os pés da mulher, com ar grave*) – É o que eu digo...

(*CLÁUDIA franze o rosto de aborrecimento. Para se furtar à conversa, tira três chávenas de um armário e enche-as de chá. Deixam sempre um termo cheio para o regresso do cinema. Bebem em silêncio. CLÁUDIA é a primeira a ir-se deitar. No quarto, CLÁUDIA reconstitui os gestos da sua visita a casa de LÍDIA: senta-se na cama; apalpa o édredon; procura a maciez da cama; procura o telefone; procura os cheiros dos perfumes; Até que ouve ruídos de passos, de uma chave na fechadura do andar de baixo, onde se ouvem sons de águas correntes. CLÁUDIA corre à janela e observa o carro de PAULINO MORAIS, parado do outro lado da rua. No seu respectivo apartamento, JUSTINA dá pelos passos na escada, pela porta da rua a abrir-se e a fechar-se, pelos passos furtivos a sair de casa e a atravessar a rua... Da janela, CLÁUDIA vê o vulto pesado do Sr. MORAIS atravessar a rua, entrar no automóvel e desaparecer do seu campo de visão. A luz desce muito devagar até ao blackout na CLARABOIA. O retrato de MATILDE, a filha morta de JUSTINA, amplia-se e projecta-se sobre a mãe.)*

ADRIANA (*para a irmã*) – Acaba lá com a leitura! Apaga a luz.

LÍDIA (*deitada na cadeira de Paulino lê os Maias*) Além de ter o coração adormecido o seu corpo permanece sempre frio, frio como um mármore. (*levanta-se e procura um lápis, não encontra e marca a frase com baton, volta a sentar-se e lê, adormece.*)

CLÁUDINHA (*à janela, vendo afastar-se o carro de PAULINO MORAIS*) – Que bonita que é a Dona Lília! Muito mais bonita que eu!

(*BANDA SONORA – Clair de Lune, de Claude Debussy²¹⁷,*)

Cena 4 - O mal e o Bem, o Bom e o Mau

Personagens: **LÍDIA, MÃE DE LÍDIA, SILVESTRE, ABEL, CAETANO, JUSTINA, ADRIANA, CÂNDIDA, AMÉLIA, ISAURA, ANSELMO e ROSÁLIA, CLÁUDIA.**

Tarde, fim da tarde na Claraboia.

(*CÂNDIDA serve chá e bolachas a ISAURA. CAETANO sai para o trabalho; JUSTINA anda de um lado para o outro em casa. MARIANA passa roupa a ferro; SILVESTRE bate sola. LÍDIA deita-se todas as tarde, para cuidar da linha: Instinto de mulher cujo corpo é o seu ganha-pão: relaxava a tensão muscular e os nervos e abandona-se ao tempo sem resistência. O tempo desliza. LÍDIA acaba por*

²¹⁷ Interpretação do pianista Claudio Arrau, 1991

adormecer. **LÍDIA** levanta-se, calça as pantufas, espreita pelo ralo. Faz uma expressão de enfado; abre a porta.)

MÃE DE LÍDIA – Boa tarde, Lília. Posso entrar?

LÍDIA – Já entrou!

MÃE DE LÍDIA – Parece que ficaste aborrecida...

LÍDIA – Eu? Que ideia. Sente-se.

MÃE DE LÍDIA – Já estou sentada, filha.

LÍDIA – Não a esperava hoje.

MÃE – Não é o meu dia, nem costume vir a esta hora, bem sei. Tu estás boa?

LÍDIA – Como de costume. E você?

MÃE – Cá vou indo. Se não fosse o reumatismo... Tu estás com mau parecer...

LÍDIA – Acha? É de ter dormido, com certeza. Estava a dormir quando tocou.

Acordei estremunhada...

MÃE – Talvez... Dormir de mais faz muito mal.

LÍDIA (*olhando o relógio e lembrando-se que tinha que sair para as compras*) – Então, que a trouxe por cá?

MÃE (*alisa uma prega da saia, com a maior atenção, parecendo não ter ouvido a pergunta mas murmurando por fim*) – Preciso de dinheiro.

LÍDIA – De mês para mês vai-me dizendo isso cada vez mais cedo...

MÃE – Tu sabes que a vida está difícil...

LÍDIA – Está bem mas acho que a mãe devia poupar um bocadinho.

MÃE – Eu poupo, mas ele gasta-se.

LÍDIA - (*estendendo duas notas de 100 escudos à mãe*) – Aqui tem. Não lhe posso dar mais agora.

(*LÍDIA vai para o quarto, seguida pela mãe, e começa a arranjar-se para sair.*)

MÃE (*guardando rapidamente as notas*) – Obrigada. Vais, então, sair?

LÍDIA – Vou até à Baixa. Estou farta de estar em casa. Vou lanchar e dar uma volta pelas montras. (*Os olhos pequenos da MÃE, fixos e obstinados como os de um animal empalhado, não deixam LÍDIA*)

MÃE – Na minha fraca opinião, não devias sair muito.

LÍDIA – Não saio muito. Saio apenas quando me apetece.

MÃE – Não devias sair sozinha. O senhor Morais pode não gostar.

LÍDIA (*com as asas do nariz a palpar*) – A mãe importa-se mais do que eu com o que o senhor Morais pensa.

MÃE – É para teu bem, Lília Maria. Tu agora tens uma situação...

LÍDIA – Agradeço-lhe o cuidado, mas já tenho idade para não precisar de conselhos. Saio quando quero e faço o que quero. O mal ou o bem que eu faço são à minha conta.

MÃE – Digo-te isto porque sou tua mãe e quero o teu bem-estar.

LÍDIA (*com um sorriso brusco e incomodativo*) – O meu bem-estar!... Só há três anos é que mãe se preocupa com o meu bem-estar. Antes disso dava-lhe pouca importância.

MÃE – Não estás a ser verdadeira. Sempre me preocupei contigo.

LÍDIA – Seja como diz. Mas agora preocupa-se muito mais... Ah, descanse! Não tenho prazer nenhum em voltar à vida antiga, àquele tempo em que a mãe não se preocupava comigo... Quer dizer, não se preocupava tanto como hoje...

(*A MÃE levanta-se. Alcançara o que pretendia – a pensãozinha mensal que recebia da filha – e a conversa estava tomando um rumo desagradável.*)

MÃE de LÍDIA – Acho que vou andando...

(*LÍDIA não a retém. Sentia-se furiosa pela pequena exploração de que era vítima. Circula entre a casa de banho e o quarto, continua a arranjar-se, mudou de roupa, pinta-se, para dar uma volta pela*

Baixa. Sobre o toucador está o segundo volume de “*Os Maias*”. Folheou-o, procurou a passagem que assinalara a batom e relê.)

LÍDIA (relendo *Os Maias*) – ... «Além de ter o coração adormecido, o seu corpo permanece sempre frio, frio como um mármore...”. (Depois deixa cair o livro, arranja-se, veste um tailleur bem talhado, que lhe dá ao corpo o contorno sinuoso de numa plástica perfeita. Um corpo que obrigava os homens na rua a voltarem-se para trás quando ela passava. Sai a porta, desce a escada no passo leve que evita bater os saltos nos degraus. À porta de **SILVESTRE** há gente. Os dois batentes estão abertos e o sapateiro ajuda um rapaz a fazer entrar uma mala grande; **MARIANA** segura uma mala mais pequena.)

LÍDIA – Boas tardes.

(**MARIANA** e **SILVESTRE** corresponderam. O olhar de **LÍDIA** passa por cima deles e fixa-se com curiosidade no rosto de **ABEL**. **ABEL** olha **LÍDIA** também. **SILVESTRE**, ao notar a expressão interrogativa de **ABEL**, sorri e pisca-lhe o olho. **ABEL** compreende. No apartamento de **ANSELMO** e

ROSÁLIA. Ele chegou a casa; ela dá-lhe as notícias do dia)

ROSÁLIA – Sabes quem meteu hóspede?

ANSELMO – Foi o sapateiro.

ROSÁLIA – Desta vez é um rapaz novo. Bem mal-arranjado, por sinal...

ANSELMO – Um hóspede é que nos fazia arranjo...

ROSÁLIA – Se tivéssemos casa para isso!

ANSELMO (mal-humorado) – Isto é só falar. Nem eu queria cá misturadas.

ROSÁLIA – Tu não andas bom, Anselmo?!

(**ANSELMO** faz um esforço para sorrir. O que se viu foi uma careta)

ROSÁLIA – O que tens tu?

ANSELMO – Ora... Chatices.

ROSÁLIA – Mas que chatices?

ANSELMO – Não me aceitaram o vale. E ainda faltam dez dias para o fim do mês...

ROSÁLIA – Pois faltam, e eu estou sem dinheiro. Já hoje, na mercearia, tive que fingir que me tinha esquecido do porta-moedas.

ANSELMO – Eu só gostava de saber por onde se some o dinheiro!

ROSÁLIA – Com certeza não pensas que eu o estrago. Aprendi com a minha mãe a ser poupada e não acredito que haja outra como eu.

ANSELMO – Ninguém diz que não és poupada, mas a verdade é que, com duas pessoas a ganhar, tínhamos obrigação de viver melhor.

ROSÁLIA – O que a Cláudia ganha, mal chega para ela. Filha minha não pode apresentar-se de qualquer maneira.

ANSELMO – Quando ela está não falas assim...

ROSÁLIA – Se eu lhe fosse a dar asas, estava bem arranjada. Ou tu julgas que não sei o que faço?

(**ANSELMO** desaperta o cinto, estende as pernas, fica em silêncio, a pensar.)

ROSÁLIA – Não penses tanto. Tudo se há de arranjar.

ANSELMO – Se eu não pensar, quem é que há de pensar?

ROSÁLIA – Faz-te mal essa preocupação...

ANSELMO – Vocês, mulheres, nem sonham o que vai na cabeça de um homem! (cainha da porta: três toques rápidos)

ANSELMO – É a pequena (olhando o relógio) E já vem atrasada.

(**MARIA CLÁUDIA** entra: chove na rua, vem protegida por uma capa e um chapéu impermeável e parece a capa colorida de uma revista americana, em contraste com a indumentária dos pais. Dá uma corridinha graciosa para dar um beijo ao pai, rodopiou para cair nos braços da mãe. O dia está cinzento e chuvoso; ali parecia que tinha nascido o Sol.)

MARIA CLÁUDIA – Trago tanta fome!

(E sem esperar, corre para o quarto)

ROSÁLIA – Despe-te aqui, Cláudia. Vais molhar tudo lá dentro...

ANSELMO (para **ROSÁLIA**) – Vai ver o que foi ela fazer lá para dentro.

(Quando **ROSÁLIA** entra no quarto, **MARIA CLÁUDIA** está a espreitar para rua pela janela)

ROSÁLIA – Que está aí a fazer? Porque não te despes?

(A mãe abre a janela: do outro lado da rua, em frente, à chuva, está um rapaz. **ROSÁLIA** fecha a janela com estrondo. **MARIA CLÁUDIA** continua com a capa e um chapéu impermeável molhados. **ANSELMO** aparece no quarto; sentindo-se apoiada, **ROSÁLIA** desabafa)

ROSÁLIA – Imagina tu que esta menina veio pôr-se à janela, a ver um parvalhão que estava ali defronte. Com certeza vieram os dois... Por isso veio tão tarde...

(**MARIA CLÁUDIA** baixa os olhos, simulando embaraço. **ANSELMO** Faz um gesto com os olhos a **ROSÁLIA**, querendo significar que deixe o assunto com ele; **ROSÁLIA** afasta-se)

ANSELMO – Então, Cláudinha, bem sabes que isso não é bonito. Uma menina nova como tu não pode andar assim acompanhada. O que dirão as vizinhas? Essa gente, onde põe a língua, põe veneno. Além disso, esses conhecimentos nunca dão bom resultado e só comprometem. (**ROSÁLIA** regressa) Quem é o rapaz? (silêncio de **MARIA CLÁUDIA**. **ANSELMO** põe a mão no ombro da filha) Sabes que gostamos muito de ti e que queremos ver-te bem. Não é qualquer rapazola sem importância que deve interessar-te. Isso não é futuro. Compreendes?

MARIA CLÁUDIA (levantando os olhos para o pai) – Sim, pai. (**ANSELMO** sai para o café. Vai feliz, apesar das chatices: o seu método pedagógico é infalível.

No apartamento de **CARMEN** e **EMÍLIO**, na cozinha **CARMEN** acusa o marido; **EMÍLIO** mantém-se calado)

CARMEN – Indiferente! A ti, dá-te igual a saúde de Henriquinho. O que te molesta é a conta do médico. (**EMÍLIO** só faz gestos e expressões que significam desacordo; mas não diz uma palavra) Dous dias, enfermo! Dous dias. Y cada vez que eu falo de médico... Tu falas de dinheiro. (**EMÍLIO** Abana a cabeça: mais gestos, expressões e sinais de desacordo...) Dous dias de gárgaras... de zaragatoas, receitas polo doutor Emílio Fonseca... E anjina non passa... (**EMÍLIO** vai a dizer algo mas contem-se) Non é como eu digo? Mi desmentir? Que descaro!

EMÍLIO – Se tu pensas que é melhor assim, concordo que chames o médico. Pronto! Nem que seja para não te ouvir mais.

CARMEN – Agora? Com dous dias de atraso? Dous dias! Agora? E és tu que escolitas o médico a chamar-te descuidado?

EMÍLIO – Chama o médico!

CARMEN – Eu tenho mais que fazer *polo* governo da casa. Porque nesta casa, o homem é *un* gastador, *un* frívolo, *un* desinteressado... Mesmo que seja por cima da saúde e da vida do filho. (**EMÍLIO** começa a afastar-se. **CARMEN** veste o casado e pega no saco das compras.) *Donde vás? Non te interessa a conversa?*

EMÍLIO – Parece-me que o Henriquinho chamou por mim. (**CARMEN** sai para as compras, batendo com a porta. **EMÍLIO** apaga o cigarro num cinzento e vai atender o filho. Sobre a mesa de cabeceira está um copo de água fervida; **EMÍLIO** soergue o filho; dá-lhe de beber; o filho bebe devagar; saciado, acaba de beber. **EMÍLIO** senta-se na beira da cama, silencioso, a olhar para o filho. Ao princípio, **HENRIQUINHO** retribui o olhar do pai, depois, **EMÍLIO** desvia o olhar e faz menção de se levantar. Tira o maço de cigarros do bolso; guarda-o de novo; de súbito, dirige-se ao filho)

EMÍLIO – Gostas de mim, Henrique?

HENRIQUE (sem convicção) – Gosto.

EMÍLIO – Muito?

HENRIQUE – Muito.

EMÍLIO – Que queres?

HENRIQUINHO – Tenho sede.

(**EMÍLIO** acaricia a perna e os pés do filho, por cima da roupa de cama; o filho ri-se, cuidadoso para não magoar a garganta. A carícia torna-se mais violenta; **HENRIQUE** não se queixa, porque o pai parece contente; mas fica aliviado quando o pai tira a mão.)

EMÍLIO – Se eu me fosse embora, tinhas pena?

HENRIQUINHO (perplexo) – Tinha.

EMÍLIO – Depois, esquecias-te de mim...

HENRIQUINHO – Não sei...

(**HENRIQUE** mirava o pai com olhos curiosos; nunca o vira assim; nunca lhe fizera aquelas perguntas.)

EMÍLIO – Esquecias-te, com certeza... (Deteve-se um momento... Depois prosseguiu, quase sem pausas) Esquecias-te, sim. Tenho a certeza. Daqui por um ano já não te lembrarias de mim. Até antes. Mais tarde, ainda que visses o meu retrato não te lembrarias da minha cara. E se mais tempo passasse, não me reconhecerias ainda que me visses diante de ti. Nada te diria que sou teu pai. Para ti, sou um homem que vês todos os dias, que te dá água quando estás doente e tens sede, um homem a quem a mãe trata por tu, um homem com quem a mãe dorme. Gostas de mim porque me vês todos os dias. Não gostas de mim pelo que sou. (Olha o filho e vê-o com cara de pasmo. Tem pena dele. E tem medo que o filho o esqueça) Se me tivessem trocado por outro quando nasceste, não darias pela troca e havias de gostar do outro como gostas de mim. Também o verias todos os dias, também te levaria ao cinema... (**HENRIQUINHO** adormece, vira-se para a boca de cena, fecha os olhos, deixa cair um brinquedo que tem na mão: adormeceu. **EMÍLIO** não resiste e acende um cigarro. E continua...) Não sabes quem eu sou e nunca saberás. Ninguém sabe... Também não sei quem és. Não nos conhecemos... Poderia ir-me embora, que só perderias o pão que ganho... Quando fores crescido, hás de querer ser feliz. Por enquanto não pensas nisso e é por isso mesmo que o és. Quando pensares, quando quiseres ser feliz, deixarás de sê-lo... Ouviste? Para nunca mais. Quanto mais forte for o teu desejo de felicidade, mais infeliz serás. A felicidade não é coisa que se conquiste. Hão de dizer-te que sim. Não acredites. A felicidade é ou não é. (**EMÍLIO** voltou a olhar para o filho. As pálpebras estavam cerradas, o rosto tranquilo, a respiração calma.) Sou infeliz, Henrique, sou muito infeliz. Vou-me embora um dia destes. Não sei quando, mas sei que irei. A felicidade não se conquista, mas quero conquistá-la. Aqui já não posso. Morreu tudo... A minha vida falhou. Vivo nesta casa como um estranho. Gosto de ti e da tua mãe, talvez, mas falta-me qualquer coisa. Vivo como numa prisão. Depois, estas cenas, esta... Tudo isto, enfim... Vou-me embora qualquer dia. (**HENRIQUE** dorme profundamente. Em toda a face há a sombra de um sorriso. **EMÍLIO**, subitamente, sentiu os olhos inundados de lágrimas. Não sabia por que chorava. O cigarro queimou-lhe os dedos e distraiu-o. Vai à janela. Na rua, frente à janela, passa o vulto de uma mulher, encoberto pelo guarda-chuva. **EMÍLIO** vai à sala e pega na mala do trabalho. **CARMEN** vem a chegar da rua, despedem-se com frieza. **EMÍLIO** deixa o cigarro a arder no cinzeiro. Desconfiada, **CARMEN** passa a casa em revista. No quarto do filho descobre imediatamente, sobre o toucador, a ponta de um cigarro. A sua indignação é fortíssima. Depois vê a mancha negra da madeira carbonizada pelo morrão.)

CARMEN – Estragar, estragar, estragar... É a única coisa que sabe a fazer!

(Anda como enjaulada, de um lado para o outro) E lembrar que *non* me casei com o meu primo Manolo! Podia ser agora *uhna* senhora. O meu pai bem me avisou: *Carmen, esse non e homem bo para ti!* (**HENRIQUE** acorda com a voz da mãe e chama do quarto)

CARMEN (acorrendo) – Que tens? Que tens?

HENRIQUE – O Paizinho, foi-se embora?

CARMEN – Foi. (Os lábios de **HENRIQUE** começaram a tremer, a tremer, e um choro lento e sumido ergueu-se, ante o pasmo da mãe, ao mesmo tempo despeitada e aflita.)

2º Esquerdo

(Apartamento das quatro mulheres. **ADRIANA** entra em passo rápido, sobe a escada a correr, os degraus a dois e dois, toca à campainha de casa com impaciência. **CÂNDIDA** vem abrir. **ADRIANA** junta-se ao chá).

ADRIANA – Boa tarde, mãezinha. Já começou?

CÂNDIDA – Devagar, menina, devagar. Ainda não começou. Para que vieste a correr?

ADRIANA – Tive medo de chegar tarde. Demoraram-me no escritório com umas cartas urgentes. (Entram na *cozinha*; lâmpadas acesas; a telefonia toca baixinho; **ISAURA** costura na *marquise*, debruçada sobre *uma camisa cor-de-rosa*. **ADRIANA** beija a irmã e a tia; senta-se, descansa. Ao lado da telefonia está um embrulho. Pelo formato e pelo tamanho parece um livro. **ADRIANA** pega-lhe e pergunta:) O que é isto? Outro livro, Isaura?

ISAURA – Sim.

ADRIANA – Como se chama?

ISAURA – A Religiosa.

ADRIANA – Quem é o autor?

ISAURA – Diderot. Nunca li nada dele.

(**ADRIANA** pousou o livro)

ISAURA – É agora, põe mais alto. (**ADRIANA** (rodou o botão da telefonia)

ADRIANA – Ainda não é.

ADRIANA (para a irmã) - Oh, Isaura, que coisa tão feia que estás fazer?!

ISAURA (levanta a cabeça e sorri) – O homem que vestir esta camisa deve ser o mais acabado tipo de estúpido. Estou mesmo a vê-lo, na loja, de olho arregalado para esta lindeza, capaz de tirar a pele para a pagar! (*Riem ambas*)

CÂNDIDA – Vocês dizem mal de toda a gente!

AMÉLIA (para a irmã) – Então tu achas que será prova de bom gosto vestir aquela camisa?

CÂNDIDA – Cada um veste do que gosta.

AMÉLIA – Ora! Isso não é opinião.

ISAURA – Chiu! Deixem ouvir!

VOZ DO LOCUTOR (VOZ OFF) - ... a Dança dos Mortos, de Honegger²¹⁸. Libreto de Paul Claudel. Interpretação de Jean-Louis Barrault. Atenção.

(Na cozinha, uma cafeteira chia. **AMÉLIA** tira-a do lume. Pela telefonia ouve-se a voz dramática e vibrante de Jean-Louis Barrault que faz estremecer as quatro mulheres. Depois, nenhuma delas se mexe. A não ser quando, da casa contígua da vizinha, **MARIA CLÁUDIA**, se ouvirem os metais do ragtime²¹⁹. No seu apartamento, **CLÁUDIA** ouve e dança o ragtime. **ADRIANA** aumenta o volume da telefonia. (No seu apartamento, **CLÁUDIA** aumenta o volume do ragtime e continua a dançar...))

ISAURA – Mais alto.

(**ADRIANA** volta a aumentar o volume da telefonia. A voz de Barrault atroa)

AMÉLIA – Parece impossível que haja quem goste daquela música de doidos.

(No seu apartamento, **CLÁUDIA** ouve e dança o ragtime. E quando no apartamento do lado aumentam o volume da telefonia)

CLÁUDIA – Que música de doidos! Como há quem goste daquilo.

(No apartamento da **ADRIANA** e **ISAURA**)

ISAURA – Nem toda a gente está habituada como nós, a separar o trigo do joio: o que é mau, de um lado, o que é bom, do outro.

CÂNDIDA – Não pode ser. O mal e o bem, o bom e o mau, andam sempre misturados. Nunca se é completamente bom ou completamente mau. Acho eu.

²¹⁸ (Honegger Dança dos Mortos, para Coro, Orquestra e Narrador, libreto de Paul Claudel, narração de Jean-Louis Barrault, maestro Charles Munch: <https://www.youtube.com/watch?v=GQMWCYII2aA> – you tube)

²¹⁹ Tiger rag, Original Dixieland Jazz Band.

AMÉLIA (*empunhando a colher com que provava a sopa*) – Essa não está má. Nesse caso, não tens a certeza de que é bom aquilo de que gostas?

CÂNDIDA – Não, não tenho.

AMÉLIA – Então por que gostas?

CÂNDIDA – Gosto porque acho que é bom, mas não sei se é bom.

AMÉLIA – Há música boa e música má. Há pessoas boas e pessoas más. Há o bem e o mal. Qualquer um pode escolher...

CÂNDIDA – Era bom, se assim fosse. Muitas vezes não se sabe escolher, não se aprendeu a escolher...

CÂNDIDA – Ponhamos de parte a música, que só está aí a embaraçar. Diz-me lá, se sabes, o que é o bem e o mal. Onde acaba um e começa o outro?

AMÉLIA – Isso não sei. Nem é pergunta que se faça. O que sei é reconhecer o mal e o bem onde quer que estejam.

CÂNDIDA – De acordo com o que pensas a respeito deles...

AMÉLIA – Nem podia ser de outra maneira. Não é com as ideias dos outros que eu ajuízo!

CÂNDIDA – Pois aí é que está o ponto difícil. Esqueces que os outros também têm as suas ideias acerca do bem e do mal. E que podem ser mais justas que as tuas...

AMÉLIA – Se toda a gente pensasse como tu, ninguém se entendia. É preciso regras, é preciso leis!

CÂNDIDA – E quem as fez? E quando? E com que fim? (*E depois de um pequeno silêncio*) E, afinal, pensas com as tuas ideias ou com as regras e as leis que não fizeste?

AMÉLIA – Está bem. Já devia saber que, contigo, não se pode conversar.

(*ISAURA e ADRIANA sorriem. Aquelas discussões faziam-nas sentir-se novas e vibrantes, comparando com aquela velhice que se esboroava. Depois, sentam-se para jantar. À volta da mesa, quatro mulheres, pratos fumegantes, toalha branca, o cerimonial da refeição.*)

Cena 5 – Famílias

Personagens – **ABEL, SILVESTRE. ANSELMO E ROSÁLIA. CARMEN E**

HENRIQUINHO.

Noite na *Claraboia*

(*Apartamento de SILVESTRE e MARIANA, banca de trabalho na janela do sapateiro. SILVESTRE afasta uns sapatos que esperam por conserto e pega no jornal, que lê, de fio a pavio. De vez em, quando, olha para o relógio, impaciente. MARIANA (aparece à porta limpando as mãos ao avental)*

SILVESTRE – Aquele relógio está certo?

MARIANA – Acho que sim.

SILVESTRE – Uhm...

(*SILVESTRE volta ao jornal, folheando-o quase com raiva.*)

MARIANA – Deixa lá, que o rapaz vem...

SILVESTRE (*levantando a cabeça*) – Qual rapaz? Ora essa! O que menos importa é o rapaz.

MARIANA – Então, por que estás assim nervoso?

SILVESTRE – Nervoso, eu? É boa!

(*Perante o sorriso de MARIANA, SILVESTRE cai em si*)

SILVESTRE – O diabo do rapaz!... Embruxou-me!

MARIANA – Ora, embruxou-te!... Apanhou-te o fraco, um parceiro para o joguinho de damas. Estás perdido!

(**MARIANA** volta à cozinha. **SILVESTRE** encolhe os ombros, bem-disposto; enrola e acende um cigarro para entreter a espera; volta ao jornal. Ouve a porta da rua e finge-se mais atento ao jornal. **ABEL** passa no corredor)

ABEL – Boa noite, senhor Silvestre. (e segue pelo corredor para o quarto)

SILVESTRE – Boa noite, senhor Abel (larga o jornal e vai a correr preparar o tabuleiro das damas. No quarto de hospede, **ABEL** troca de roupa, põe-se à vontade. Abre uma mala onde tem livros guardados e tira o segundo volume de uma tradução francesa de “Os Irmãos Karamazov”, que estava relendo. Procura o tabaco, não encontra. Sai do quarto disposto a ir comprar cigarros)

SILVESTRE (vendo passar **ABEL**) – Vai sair, senhor Abel?

ABEL (sorri e explica) – Estou sem tabaco. Vou ali à taberna, ver se há.

SILVESTRE – Eu tenho aqui. Não sei se gosta. É de onça, francês.

ABEL – Para mim, qualquer coisa serve. Estou habituado a tudo.

SILVESTRE – Sirva-se, sirva-se...

(E estende-lhe a onça e as mortalhas. No movimento que faz para dar tabaco, **SILVESTRE**. Derruba o tabuleiro das damas. **ABEL** olha rapidamente para o sapateiro e surpreende-lhe o olhar. Também vê que em frente de **SILVESTRE** há uma mesa com um espaço vazio e em frente da mesa uma cadeira sem ninguém. Compreende.)

ABEL – Estava mesmo a apetecer-me um joguinho de damas. Está disposto, senhor Silvestre?

SILVESTRE – Eu até estava para lhe falar nisso...

(**ABEL** vai ao quarto, guarda o livro e volta. **SILVESTRE** já dispusera as pedras, colocara um cinzeiro para **ABEL** lhe chegar, até procurara a melhor localização para a mesa do jogo em função da iluminação. Sentam-se. Começam a jogar. **MARIANA** vai-se deitar. Enquanto no apartamento de **SILVESTRE**, o sapateiro joga as damas com **ABEL**... No apartamento de **ANSELMO** e **ROSÁLIA**, ao serão: **ANSELMO** com um monte de jornais desportivos, toma notas em cadernos sobre estatísticas do futebol. **MARIA CLÁUDIA** e **ROSÁLIA** costuram roupas familiares. **ANSELMO** arruma os jornais e cadernos num armário, guarda os óculos)

ANSELMO – É quase meia-noite. São horas de ir para a cama. Amanhã é dia de trabalho.

(**ROSÁLIA** e **MARIA CLÁUDIA** arrumam a costura, levantam-se, obedecendo sem um palavra. **ANSELMO** tem vaidade na sua autoridade. Mas nota-se que está ansioso. **CLÁUDIA** vai para o seu quarto. **ROSÁLIA** aproxima-se do marido)

ROSÁLIA – Tenho estado a observar-te. Há qualquer coisa...

ANSELMO – É o diabo do vale. Já te falei nisso. Adiantaram-me o vale de 300 escudos... porque precisam de mim.

ROSÁLIA – Precisam mesmo de ti?

ANSELMO – Então na precisam? Eu é que forneço ao pessoal da casa informação detalhada sobre futebol. Sem mim, não conseguem manter uma discussão uns com os outros. Sem as minhas estatísticas, nem conseguem pensar, não conseguem falar, não conseguem argumentar. Precisam de mim! Mas agora, veio ordem lá de cima e no fim do mês descontam-me o vale e lá fico outra vez entalado. Trezentos escudos é um dinheirão!...

ROSÁLIA – Não podes descontar em prestações?

ANSELMO – O gerente não gosta...

ROSÁLIA (suspira...) – Ainda se te aumentassem o ordenado...

ANSELMO – Nem pensar nisso. Até falam em despedir pessoal.

ROSÁLIA – Credo! Oxalá não te calhe a ti!...

ANSELMO – A mim?... (... pergunta **ANSELMO** como se pela primeira vez pensasse em tal eventualidade) A mim, não! Sou dos mais antigos...

ROSÁLIA – Está tudo tão mau por aí. Só ouço é gente a queixar-se.

ANSELMO (sentencioso) – É da situação internacional ...

ROSÁLIA – Até tenho medo de que despeçam a Cláudinha. Bem sei que os quinhentos escudos que ele ganha pouco adiantam, mas sempre ajudam.

ANSELMO – Pois é, mas oxalá não nos faltem. Uma nota de quinhentos não se pode deitar fora...

ROSÁLIA – Lá entre os teus conhecimentos não se arranjará outra colocação para a pequena?

ANSELMO (*suspeitando de alguma armadilha*) – Que queres dizer com isso?

ROSÁLIA – Que quero dizer? A pergunta é muito simples.

ANSELMO – E quem é que arranjou o emprego onde ela está? Foste tu, não?

ROSÁLIA – Mas não se podia arranjar melhor?

(*ROSÁLIA tinha qualquer ideia na cabeça mas não sabia o que dizer. Ficou por ali, à volta do marido. ANSELMO também percebera que ali havia coisa*)

ROSÁLIA – Lembrei-me... (*calou-se*) Estou mesmo a ver que te vais zangar... (*nova pausa*) Lembrei-me de falar com a vizinha de baixo, a Dona Lídia.

ANSELMO (*percebendo onde a mulher queria chegar mas fazendo-se desentendido*) – Falar com a vizinha? Para quê? Não percebo.

ROSÁLIA – Acho eu... como nos damos bem, podia ser que ela se interessasse...

ANSELMO – Continuo a não perceber nada.

ROSÁLIA (*ansiosa, transpirando*) – O sujeito que lá vai a casa é não sei quê de importante numa companhia de seguros. Ela pedia-lhe e talvez ele arranjasse alguma coisa para a pequena. (*A indignação de ANSELMO teria explodido se fosse sincera. Mas a noite também põe surdinas nas vozes*)

ANSELMO – Parece impossível que tu te saias com uma dessas! Então tu queres que ela vá pedir tal coisa àquela... àquela mulher? Isso é não ter o sentido da dignidade. Não esperava isso de ti. (*ROSÁLIA, ofendida, afasta-se uns passos. Andam de um lado para o outro, em silêncio. O relógio de cuco dá horas. ANSELMO admite que se terá excedido nas palavras. Ouve-se o relógio de cuco e ANSELMO recua o primeiro passo*)

ANSELMO – Bom... É um caso a ver... (*E depois...*) – Mas custa-me... (*Relógio de cuco dá as horas*)

Rés-do-chão Esquerdo

(*No apartamento de SILVESTRE, o tempo passa, ABEL vai perdendo jogos de damas. Depois de um jogo particularmente infeliz, declara*)

ABEL – O senhor Silvestre joga muito melhor que eu. É cá uma lição...

SILVESTRE (*dispondo as peças para novo jogo*) – Isto aprende-se, jogando. (*Cada um acende outro cigarro*)

ABEL – Já mora aqui há muito tempo, senhor Silvestre?

SILVESTRE – Há uns bons vinte anos. Sou o inquilino mais antigo do prédio.

ABEL – Conhece os outros inquilinos todos, claro?!...

SILVESTRE – Conheço, conheço.

ABEL – É boa gente?

SILVESTRE – Uns melhores, outros piores. Como em toda a parte, no fim de contas...

ABEL – Sim, como em toda a parte.

(*ABEL começa a empilhar as pedras que já estão fora de jogo. Puxa pela conversa, continuando a jogar*)

ABEL – Este aqui ao lado, pelos vistos, não é dos melhores?

SILVESTRE – Ele não é mau homem. Calado... Não gosto dos homens calados mas este não é mau. Ela é que é uma víbora. E galega, ainda por cima...

ABEL – Galega? Mas que tem isso?

SILVESTRE *(recuando na linguagem)* – Isto é um modo de dizer. Deve conhecer o ditado: «De Espanha, nem bom vento, nem bom casamento...»

ABEL – Ah, sim! Parece-lhe, então, que eles não se dão bem?

(CARMEN sai do seu apartamento para pôr o saco do pão à porta)

SILVESTRE – Tenho a certeza. Ele mal se ouve, mas ela berra como uma cá... quer dizer, fala muito alto...

ABEL *(sorriu)* – E os outros?

SILVESTRE – No primeiro esquerdo mora uma gente que eu não percebo. Ele trabalha no Notícias e é um brutamontes. Desculpe, mas é mesmo assim. Ela, coitada, desde que a conheço parece que está para morrer. De dia para dia se vê mais chupada...

(JUSTINA está a varrer muito lentamente o patamar entre o seu apartamento e o de LÍDIA)

ABEL – É doente?

SILVESTRE – É diabética. Foi o que ela disse à minha Mariana. Mas ali, ou eu me engano muito, ou anda tuberculose garantida. Já a filha morreu com uma meningite. Desde aí a mãe parece que envelheceu trinta anos. Deve ser gente infeliz, no meu entender. Ela... Porque quanto a ele, já o disse, é uma besta. *(surtem LÍDIA e CAETANO, breve paragem, olham-se. LÍDIA apressa o passo e sobe a escada, ele segue-a e entra em casa, ela entra na sua, breve espera e volta a sair para entrar novamente.)* Arranjo-lhe os sapatos porque preciso de ganhar a vida, mas a minha vontade...

ABEL – E ao lado?

(SILVESTRE mostra um sorriso malicioso)

ABEL – Ah sim, essa já eu sei quem é. E os do último andar?

SILVESTRE – No último andar, do lado direito, mora um sujeito com quem eu embirro. Virado de pernas para o ar não deitaria um tostão, mas quem o vê julga ver um capitalista...

ABEL – Parece que o senhor Silvestre não gosta dos capitalistas?

SILVESTRE *(desconfiado)* – Não gosto, nem desgosto. É um modo de falar...

ABEL – E o resto da família?

SILVESTRE – A mulher é uma parva. O seu Anselmo para aqui, o seu Anselmo

para acolá... A filha, cá no meu fraco entender, tem um saco cheio de dores de cabeça para dar aos pais. E como eles são uns babosos por ela, pior... Oxalá eu me engane...

ABEL – Que idade tem ela?

SILVESTRE – Deve andar pelos vinte. Cá no prédio chamam-lhe Cláudia.

ABEL – E no outro lado?

SILVESTRE – No outro lado moram quatro senhoras. Gente de muito respeito. Em tempo parece que viveram bem. Depois, uns azares... É gente educada. Não andam aí pelos patamares a dizer mal dos outros, e isso já é de admirar. Metidas consigo...

(ABEL levantou os olhos para SILVESTRE, como que à espera que ele continuasse a falar dos residentes no prédio. Mas SILVESTRE não parecia disposto a continuar.)

Cena 6 – Persistências

Personagens: **EMÍLIO, CARMEN, HENRIQUINHO, MÉDICO, CAETANO, JUSTINA.**

Tarde na Claraboia

(Apartamento de CARMEN e EMÍLIO. O estado de saúde de HENRIQUINHO agravou-se de repente; o médico foi chamado e está lá em casa a ver a criança.

CARMEN está com eles no quarto de HENRIQUE; EMÍLIO fuma na sala.)

CARMEN (*sai do quarto para ir buscar uma bacia com água; passa por EMÍLIO e explode*)
– Está delirando de febre!

(*EMÍLIO mantém-se em silêncio*)

CARMEN (*passa em sentido contrário, para o quarto*) – Si no fosses um irresponsável, o rapaz não teria chegado a este estado.

(*EMÍLIO silêncio*)

CARMEN (*sai novamente do quarto desta vez para ir buscar uma toalha*) – No sei se pensas ganhar o dia metido na casa. Como pensar pagar o médico, as análises, os medicamentos?

(*EMÍLIO calado como um rato, em silêncio, circula da janela para a porta, da porta para a janela... como um preso numa cela. Emílio sai. CARMEN e o MÉDICO [um João Semana dos anos 50, com uma maleta] saem do quarto de HENRIQUE. MÉDICO detém-se para passar uma receita*)

CARMEN (*falando para o médico, que a ouve estupefacto*) – Porque non me casei com o primo Manolo?!

MÉDICO (*entregando a receita a CARMEN, sem lhe responder*) – Quando tiver o resultado da análise, telefone-me. Mas não esteja preocupada. Como lhe disse, não deve ser nada de grave.

(*CARMEN faz contas com o médico e acompanha-o à porta. Quando o MÉDICO se prepara para sair, CARMEN vocifera:*)

CARMEN – Si me tivera casado com o primo Manolo... agora teria criados, médicos, um marido rico, era unha dama!...

(*Médico sai*)

(*Apartamento de LÍDIA, sai do quarto para tomar duche. Apartamento de JUSTINA e CAETANO; meio da tarde, CAETANO, em dia de folga, acaba de se levantar, passa pela cozinha – onde está JUSTINA - só com o casaco do pijama, insolente, ordinário e provocador, entra na casa de banho, bate*

com a porta. Vê-se ao espelho para fazer a barba. Rapidamente a sua atenção é atraída para a janela de onde se avista a janela da casa de banho de LÍDIA que toma banho, CAETANO começa a espiar LÍDIA furtivamente. Batem à porta da casa de banho: é JUSTINA que traz uma cafeteira.)

JUSTINA – Água quente. (*CAETANO pega na cafeteira sem agradecer à mulher. Vai fechar a porta da casa de banho, JUSTINA avisa-o*) – Não bata com a porta da casa de banho que assusta a vizinha. E depois perde o espetáculo.

CAETANO (*agressivo*) – Não tem que fazer? (*CAETANO começa a ensaboar a cara. Mas num repente abre a porta da casa de banho. JUSTINA está, necessariamente ali perto, a casa é pequena*)

CAETANO – Quando é que você deixa de me espreitar?

JUSTINA (*friamente*) – Admirava a sua persistência.

CAETANO – Persistência de quê?

JUSTINA – Quer que lhe diga?

CAETANO (*furibundo*) – Quero.

JUSTINA – Ainda não perdeu a esperança? Ainda está convencido que ela acaba por lhe cair nos braços? Não lhe chegou a vergonha por que passou? Quer que o amante torne a pedir-lhe explicações pelo seu atrevimento? Tenha decência. Aquilo é obra muito fina para as suas mãos. Contenta-se com as outras, com essas de quem você traz o retrato na carteira. O retrato que elas tiram para a matrícula na Polícia. Você é uma sucursal da Polícia!...

CAETANO (*avança irado e ridículo, para ela, navalha da barba na mão, o outro punho cerrado*) – Um dia piso-a a pés juntos! Ouviu? Não me tente.

JUSTINA – Não é capaz.

CAETANO – Ah sua...

JUSTINA – Não é a mim que me insulta. É a si, que já vê em todas as mulheres isso que diz...

CAETANO (*ergue o punho cerrado, como se o fosse descarregar sobre a cabeça da mulher...*) – Um dia parto-lhe esses ossos!...

(Mas **JUSTINA** não se desvia, afronta-o. E o braço dele desce vagarosamente. **CAETANO**, humilhado, corre para o quarto, ridículo, e atira com a porta. **JUSTINA** entra, posa-lhe o tabuleiro com a refeição nos joelhos, e vai comer para a cozinha. **CAETANO** com um pedaço de comida na mão **chama o gato**; espera o gato, em vez da comida, tira um sapato e atirinho. O gato mia assanhado. De resto, silêncio)

Cena 7 – Por detrás da cortina

Personagens: ABEL, SILVESTRE, LÍDIA, PAULINO MORAIS

Fim da tarde e noite na Claraboia

(No apartamento de **SILVESTRE**, o sapateiro e **ABEL** jogam às damas e conversam)

ABEL – Por que é que o senhor Silvestre não se informou a meu respeito quando vim para a sua casa? Deixei-lhe todas as referências...

SILVESTRE (*como que aturdido pela pergunta, parece querer mudar de assunto*) – Gosta de ginja?

ABEL – Gosto.

SILVESTRE – Com elas ou sem elas?

ABEL – Com elas.

(**SILVESTRE** vai buscar a garrafa, enche dois copos, coloca um à frente de **ABEL** e outro diante do seu lugar...)

ABEL – Ainda não respondeu à minha pergunta...

SILVESTRE – Ah! A sua pergunta!... (*a atrapalhação é evidente*) Não fui informar-me porque pensei que não era preciso... (*a intonação insinua no entanto uma suspeita que não passou despercebida a ABEL*)

ABEL – Ou prefere que seja eu a dizer-lhe quem sou?

(Com a curiosidade desperta, **SILVESTRE** chegara-se para a frente, o que denunciou a sua atenção)

ABEL – Mas quem lhe diz que não vou enganá-lo?

(**SILVESTRE** está manifestamente incomodado)

ABEL – Gosto de si, senhor Silvestre. Gosto da sua casa e da sua mulher e sinto-me bem aqui. Talvez não esteja cá muito tempo, mas quando me for embora hei de levar boas recordações. Notei, desde o primeiro dia, que o meu amigo... Dá-me licença que o

trate assim?

(**SILVESTRE** ocupado a espremer a ginja entre a língua e os dentes, acena afirmativamente)

ABEL (...depois de fazer e acender o cigarro) – Tenho vinte e oito anos, não fiz o serviço militar. Fui um dos que a Pátria não quis! Profissão certa não a tenho. Sou livre e só, conheço os perigos e as vantagens da liberdade e da solidão e dou-me bem com eles. Vivo assim desde os dezasseis anos. Fui bom aluno na escola primária mas abandonei o liceu e procurei trabalho. Parentes quiseram que eu fosse viver com eles. Recusei. Tinha mordido com gana o fruto da liberdade e da solidão e não estava disposto a consentir que mo tirassem. Ainda não sabia, nessa altura, que esse fruto tem bocados bem amargos... Estou a aborrecê-lo?

SILVESTRE (*cruza os braços musculosos sobre o peito*) – Não, bem sabe que não.

(**PAULINO MORAIS** mete à chave à porta da rua. Sobe a escada, abre a porta do apartamento de **LÍDIA**. Entra. Traz flores e bombons.)

ABEL (*sorriu*) – Vamos adiante. Para um rapaz que nada sabe aos dezasseis anos, arranjar trabalho não é coisa fácil, ainda que não se ponha a escolher. Eu não escolhi. Agarrei-me ao que apareceu primeiro, e o que apareceu primeiro foi um

anúncio onde se pedia um empregado para uma pastelaria. O ordenado chegava, à justa, para morrer de fome. Mas eu tinha as reservas acumuladas durante dezasseis anos de bom

tratamento e aguentei-me. Quando as reservas se esgotaram, não achei outra solução que não fosse completar as refeições com os bolos do patrão. Hoje não posso ver um bolo sem ter vontade de vomitar. Pode dar-me outra ginja?

(SILVESTRE enche o copo. ABEL molha os lábios. No quarto de LÍDIA, PAULINO MORAIS está reclinado no maple vermelho, sua propriedade exclusiva naqueles serões. Está em mangas de camisa, o que mais se destaca no vestuário são os suspensórios. LÍDIA, como quase sempre, para receber MORAIS, está em camisa de noite, amplamente decotada, braços nus, Cabelos soltos. Está sentada num banquinho baixo, para que MORAIS possa ver “as vistas”, de cada vez que ela faz qualquer movimento. MORAIS traça a perna e acende uma cigarrilha; LÍDIA aproxima-lhe o cinzeiro; MORAIS observa-a como se passasse revista às tropas, faz um gesto para mostrar que está tudo como ele quer e determina. MORAIS está bem-disposto.)

LÍDIA – São horas do teu café.

(LÍDIA tem tudo preparado; sobre a cómoda, o balão do café tem água, café em pó, LÍDIA acende a lamparina; MORAIS vai seguindo todos os movimentos enquanto fuma.)

LÍDIA – Sabes que me fizeram hoje um pedido?

MORAIS – Um pedido?

LÍDIA – Sim. Os vizinhos de cima.

MORAIS – Que querem eles de ti?

(LÍDIA espera que a água suba na máquina do café.)

LÍDIA – Não é de mim, é de ti.

MORAIS – Homessa! De que se trata, Lili?

(LÍDIA fica algo perturbada. LILI era o diminutivo das noites amorosas. LÍDIA enche a chávena de café, adoa ao gosto de MORAIS, passa-lhe a chávena e senta-se no banquinho.)

LÍDIA – Não sei se sabes que eles têm uma filha. Uma rapariga de dezanove anos. Está empregada, mas, pelo que diz a mãe, ganha pouco. Vieram ter comigo para te pedir se lhe arranjavas uma colocação.

MORAIS *(pousa a chávena no braço do maple e acendeu outra cigarrilha)* – Mas tu tens muito interesse em atender o pedido?

LÍDIA – Se não tivesse, não te falaria nele...

MORAIS – É que tenho o quadro de pessoal completo... Até tenho gente a mais... Além disso, não sou só eu a mandar...

LÍDIA – Quisesses tu...

MORAIS – Há o Conselho de Administração...

LÍDIA – Ora! Quisesses tu... *(LÍDIA curva-se para a frente, para ajeitar o sapatinho de quarto na ponta do pé... exhibe o peito através do decote e vai falando)* Nunca te fiz qualquer pedido destes... Se me podes arranjar o que me pediram, devias ouvir-me. Fazias-me a vontade e ajudavas uma família necessitada... *(LÍDIA curva-se ainda mais e põe uma mão sobre a perna de PAULINO MORAIS)* E fazes-me um favor a mim própria, atendendo o meu pedido...

MORAIS *(enchendo as ventas de ar)* – Não vejo motivo para te aborreceres. Ainda não disse que não...

(LÍDIA mostra-se aborrecida e mimada, porque MORAIS não atende o seu pedido; começa a ergue-se e MORAIS começa a perder a vista que ela lhe proporcionava para o seu decote.)

LÍDIA – Se lhe arranjasses uma colocação, a mãe da rapariga espalhava isto aqui aos quatro ventos. E isso conferia-me um certo prestígio na vizinhança. Também é do meu interesse, percebes?

MORAIS – Vou ver o que se pode arranjar.

LÍDIA *(encolhendo os ombros, com voz sacudida e fria)* – Está bem.

(Com esta resposta, LÍDIA começa a mostrar desinteresse no pedido. Retira a mão da perna de MORAIS; depois levanta-se, pega na chávena do café de MORAIS e leva-a para a cozinha... Quando volta já vem a abotoar o roupão. MORAIS observa e percebe que aquilo significa a ameaça da

noite ficar por ali...)

MORAIS – O que é que ela faz?

LÍDIA – Parece que é dactilógrafa.

MORAIS – Na quarta-feira, a pequena que venha cá falar comigo.

(Levantam-se. Música “Às Dez” PAULINO MORAIS, num movimento simultâneo das duas mãos, desabotoa os suspensórios. dirigem-se para o quarto. No seu apartamento, SILVESTRE que continua à conversa com ABEL)

ABEL – Depois da pastelaria, consegui voltar a empregar-me. Vai rir-se se lhe disser em quê. Fui propagandista de um chá maravilhoso que curava todas as doenças... Corri uma boa parte do país, vendi o meu chá milagroso a pessoas que me acreditavam. Nunca tive remorsos. O chá não fazia mal, isso posso eu assegurar, e as minhas palavras davam tanta esperança a quem o comprava que desconfio que ainda me ficavam a dever dinheiro. Até porque não há dinheiro que pague uma esperança...

(SILVESTRE balança lentamente a cabeça, concordando)

ABEL – Dá-me razão, não é verdade? Ora, aí está. Contar-lhe mais da minha vida é quase inútil. Passei fome e frio algumas vezes. Tive momentos de fartura e momentos de privação. Morei em todos os bairros da cidade. Dormi em dormitórios colectivos onde as pulgas e os percevejos podem contar-se aos milhares. Presentemente, sou apontador numa obra, ali para o Areeiro. Amanhã, não sei o que serei. Talvez desempregado. Mas nunca deixei de pagar a renda dos quartos que aluguei. Digo-lhe isto para o tranquilizar...

SILVESTRE – Por que é que vive assim? Desculpe, se sou indiscreto?

ABEL – Não é indiscreto. Vivo assim porque quero. Vivo assim porque não quero viver de outro modo. A vida como os outros a entendem não tem valor para mim. Não gosto de ser agarrado e a vida é um polvo de muitos tentáculos. Um só, basta para prender um homem. Quando me sinto preso, corto o tentáculo. Às vezes faz doer, mas não há outro remédio. Compreende?

SILVESTRE – Até um dia... Eu sou velho. Tenho experiência.

ABEL – Também eu.

SILVESTRE – Mas a minha é a dos anos...

(Ouve-se o Relógio a martelar o tempo)

ABEL – Duas horas, senhor Silvestre. São mais do que horas de deitar. Mas, antes, quero dizer-lhe outra coisa. Comecei a viver assim por capricho, continuei por convicção e continuo por curiosidade.

SILVESTRE – Não percebo.

ABEL – Já vai perceber. Tenho a sensação de que a vida está por detrás de uma cortina, a rir às gargalhadas dos nossos esforços para conhecê-la. Eu quero conhecê-la.

SILVESTRE *(com um sorriso manso)* – Há tanto para fazer para cá da cortina, meu amigo. Mesmo que vivesse mil anos e tivesse as experiências de todos os homens, não conseguiria conhecer a vida.

ABEL – É possível que tenha razão. Mas ainda é cedo para desistir. Até amanhã.

(ABEL estende a mão SILVESTRE. SILVESTRE – Até amanhã, meu amigo. SILVESTRE enrola, vagarosamente, um cigarro. Tem nos lábios o mesmo sorriso manso e fatigado. Os olhos fixam-se no tampo da mesa como se nela se movessem figuras de um passado longínquo. ABEL sai do apartamento de SILVESTRE. Vem até à porta da rua. Deita fora a beata de um cigarro. Ouve passos no patamar do andar de cima, aproximando-se da escada. Demora-se propositadamente. ABEL finge procurar as chaves nos bolsos. De súbito, a escada ilumina-se e ouve-se bater uma porta no andar de cima. ABEL já encontrou a chave mas propositadamente tarda a encontrar a fechadura. PAULINO MORAIS vem a descer, cruzase com ABEL.)

MORAIS – Boa noite.

ABEL – Boa noite.

(Acende-se uma luz do andar de cima que ilumina as traseiras: roupa estendida, vasos com plantas. ABEL sai para o pátio das traseiras, fuma, e vê, no andar de cima, LÍDIA passar na direção da casa de banho.)

ABEL *(falando para si)* – Pareço Romeu, no jardim dos Capuleto... Só falta a lua. E em vez da inocente Julieta, temos a experimentada Lídia... E em vez do doce balcão, a janela da casa de banho... E a escada de salvação, em vez da escada de seda... *(ABEL acende outro cigarro)* Daqui a pouco, ela dirá: “Quem és tu, que assim envolto na noite, surpreendes os meus segredos?”

(CAETANO chega a casa, vai à janela, espreita a janela da casa de banho de LÍDIA; sem ser visto, observa LÍDIA e ABEL, LÍDIA sai da casa de banho e, talvez porque sinta também o calor, abre a janela e debruça-se.)

ABEL *(falando para si)* – Julieta viu Romeu? Que irá passar-se? *(ABEL avança para o meio do pátio)* Agora seria Romeu a exclamar: “Que resplendor abre caminho através daquela janela? É o dia que nasce e Julieta é o Sol” *(ABEL pressente a presença e o olhar de LÍDIA na janela)*

ABEL *(para LÍDIA)* – Boa noite.

LÍDIA – Boa noite.

(LÍDIA desaparece; ABEL deita fora o cigarro e recolhe a casa)

ABEL – Deste final de cena é que o Shakespeare se não lembrou...

Cena 8 – As religiosas

Personagens: ADRIANA, ISAURA e AMÉLIA

Noite na Claraboia

(apartamento das quatro mulheres; ADRIANA escreve no diário)

ADRIANA – Domingo, 23 do três de 52. Choveu todo o dia. Nem parece que estamos na Primavera. Não sei se é do tempo, mas sinto-me maldispоста. Não saí de casa. A mãe e a tia foram a casa das primas de Campolide, depois do almoço. Chegaram cá todas molhadas. Estou triste. Até tenho vontade de chorar. Não é por causa da chuva, com certeza. Também não é por causa dele. Agora, não. Já me vou convencendo o que ele não gosta de mim. E porque razão havia ele de gostar de mim, se eu sou feia? Sim, eu sei que sou feia, não preciso que mo digam. Quando olham para mim, sei bem em que estão a pensar. Mas valho mais que as outras. O Beethoven também era feio, não teve nenhuma mulher que o amasse, e foi Beethoven. Se eu vivesse no tempo dele era capaz de lhe beijar os pés, e aposto que nenhuma mulher bonita o faria. No meu entender, as mulheres bonitas não querem amar, querem ser amadas. Bem sei que a Isaura diz que não percebo nada destas coisas. Se calhar é porque não leio romances. Hoje a Isaura tinha os olhos vermelhos, parecia que tinha chorado. E estava nervosa, como nunca a vi. Em certa altura toquei-lhe num braço, para lhe dizer já não sei o quê. Deu um grito que até me assustou. De outra vez, vinha eu do quarto, estava ela a ler.

(Baixa o diário que está a reler e diz, como que pensando) Desconfio que a Isaura já chegou ao fim do livro e que voltou ao princípio. *(Retoma a escrita)* A Isaura estava a ler e tinha uma cara esquisita, como nunca vi a ninguém. Parecia que tinha alguma dor, mas, ao mesmo tempo, parecia contente. Não era contente que ela parecia. Não sei explicar. Era como se a dor que tinha lhe desse prazer, ou como se o prazer lhe causasse dor. *(Baixa outra vez o diário e desabafa em voz alta)* Que trapalhada estou a escrever!... A minha cabeça não regula bem hoje. Já estão todas deitadas. Vou dormir. Que dia tão triste! Quem dera amanhã! *(ADRIANA entra no quarto e deita-se. Ao lado, na mesma cama, ISAURA lê, alumada por uma fraca luz. ISAURA, com A Religiosa, de Diderot, nas mãos, chega-se para ADRIANA, que se agita com a aproximação da irmã.)*

ISAURA *(lendo)* – Sossegue, sou eu, irmã... *(partilhando a leitura com a irmã, continua a ler)* Que faz a estas horas aqui, querida irmã? Por que é que não dorme?

– Não o conseguiria, ou só o faria sobressaltada. São sonhos terríveis que me atormentam. Mal cerro os olhos, vejo-a nas mãos dessas desumanas, com os cabelos para o rosto, os pés ensanguentados, a corda ao pescoço. Julgo que vão dispor da sua vida e estremeço. Foi o que me aconteceu esta noite; levantei-me, aproximei-me da sua porta e escutei; pareceu-me que não dormia. Falou e retirei-me. Vim outra vez, falou de novo e afastei-me. Voltei e vendo que descansava, entrei... Como é encantadora de ver quando dorme!

ADRIANA *(entra no diálogos e no jogo, timidamente)* – Que bondosa é, irmã!

ISAURA – Sinto frio, mas agora sei que nada há que requear... Dê-me a sua mão. *(Lentamente, as mãos de ISAURA movem-se na direcção da irmã. As pontas dos dedos captaram o calor de ADRIANA.)*

ADRIANA – Que quereis?

ISAURA – Vem cá.

ADRIANA – Quão bondosa é, madre!

ISAURA – Sinto frio, mas agora sei que nada há que requear de molesto.

ADRIANA – Quer que me levante e lhe ceda o meu lugar?

ISAURA – Não é preciso. Basta que me aproxime de si. Aquecer-me-ei e fico curada.

ADRIANA – Isso é proibido, madre. Que se diria se soubessem?

ISAURA – Todos dormem e ninguém se inteirará. Sou eu a que recompensa, ou castiga, e diga o que disser o padre, não vejo que mal há em uma irmã receber a seu lado uma outra que foi assaltada pela inquietação.

(ISAURA coloca uma das mãos sobre o peito da irmã, a outra em volta da cintura)

ISAURA – Irmã, aproxime-se um pouco. Estou gelada, é tanto o frio que receio tocar-lhe, fazer-lhe mal.

ADRIANA – Não tenha medo, minha irmã.

ISAURA – Mas o que lhe obsta que aqueça todo o meu corpo da mesma maneira?

ADRIANA – Nada, se quiser.

(O livro cai e começam a rir ouvem duas pancadas violentas na porta.)

AMÉLIA *(de fora do quarto)* – Que é isso? Que foi que aconteceu?

ADRIANA – Foi a Isaura que teve um pesadelo.

AMÉLIA *(entreabrindo a porta do quarto, para ISAURA)* – Estás doente?

ISAURA – Não é nada, foi um pesadelo. Vá-se deitar, madre... tia.

(AMÉLIA fecha a porta do quarto. ISAURA toma a iniciativa de beijar ADRIANA. Começam a despir-se, abraçadas, arrancando sucessivas peças de roupa. Com mais ou menos resistência, ISAURA e ADRIANA envolvem-se: São dois corpos num só que descobrem o prazer. ADRIANA levanta-se da cama e interrompe a relação.)

ISAURA *(passado um momento)* – Perdoas-me? *(ADRIANA não responde)* Perdoas-me?

ADRIANA – Perdoo.

ISAURA – Obrigada...

FIM DO I ACTO
(INTERVALO)

II ACTO

Cena

Cena 9 - Vai, minha filha

Personagens: **ROSÁLIA**, **ANSELMO**, **MARIA CLÁUDIA**, **LÍDIA**, **PAULINO MORAIS**

ANOITECER na Claraboia.

(*MESAS POSTAS PARA JANTAR EM TODAS AS CASAS MENOS NA DE LÍDIA E DE CARMEN. Azáfama em casa de ROSÁLIA e ANSELMO: MARIA CLÁUDIA arranja-se para ser apresentada a PAULINO MORAIS. Mãe e filha estão fechadas no quarto a escolher o vestido.*)

ROSÁLIA (*colocando à frente da filha um vestido amarelo, sem mangas, de um tecido leve*)
- O meu voto vai para este. Olha que bonito o rodopio desta saia!...

MARIA CLÁUDIA – Este vestido estaria bem para os meses de Verão. Agora para esta Primavera chuvosa... Além disso, um vestido sem mangas pode desagradar ao Senhor Morais...

ROSÁLIA – És capaz de ter razão...

ROSÁLIA (*escolhe um vestido cinzento-esverdeado, discreto, decote pequeno, mal descobrindo o pescoço*) – Para uma futura empregada não podia desejar-se melhor.

ROSÁLIA (*torce o nariz, não muito convencida*) – Talvez tenhas razão.

(*MARIA CLÁUDIA veste o vestido cinzento-esverdeado, mangas compridas que abotoavam nos punhos. Vê-se ao espelho, dá uma, duas voltas.*)

MARIA CLÁUDIA – Que tal, mãezinha?

ROSÁLIA – A ti tudo te fica bem.

MARIA CLÁUDIA (*sentando-se ao espelho, para arranjar a cara*) – Não devo abusar da pintura... Vou para o emprego, não vou para uma festa.

(*PAULINO MORAIS chega e sobe ao apartamento de LÍDIA*)

(*PAULINO MORAIS chega e sobe a casa de LÍDIA*)

(*MARIA CLÁUDIA acaba a pintura, põe um colar ao pescoço, escova o cabelo, pega numa malinha de mão, dá uns passinhos, com ar ingénuo...*)

MARIA CLÁUDIA – Que tal?

ROSÁLIA – Que hei de dizer? Estás linda, filha.

(*ROSÁLIA chama o marido. ANSELMO aparece*)

MARIA CLÁUDIA – Gosta, paizinho?

ANSELMO – Estás encantadora, minha filha.

MARIA CLÁUDIA – Estou tão nervosa.

ANSELMO – É preciso calma.

(*Quando MARIA CLÁUDIA passa por ANSELMO ele ajeita-lhe o colar. Os pais acompanham a filha até à porta.*)

ANSELMO (*com solenidade, apontando-lhe o caminho*) – Vai, minha filha.

(*MARIA CLÁUDIA sai; ANSELMO e ROSÁLIA ficam a acenar-lhe à porta. MARIA CLÁUDIA desce as escadas e toca a campainha estridente da porta de LÍDIA QUE abre a porta.*)

LÍDIA – Estávamos à sua espera.

(*CLÁUDIA entra em casa de LÍDIA e encaminha-se em direcção ao quarto.*)

LÍDIA – Não, para o quarto não...

(*CLÁUDIA fica envergonhada e segue LÍDIA para a sala de jantar. Entrou e tinha à sua frente PAULINO MORAIS, casaco vestido e cigarrilha acesa.*)

LÍDIA (*fazendo as apresentações*) – O senhor Morais... A menina Cláudia

(*MORAIS levantou-se e com a mão que empunhava a cigarrilha apontou uma cadeira a MARIA CLÁUDIA, fitando-a com atenção excessiva. Ela baixou os olhos para o tapete.*)

LÍDIA *(sempre sorridente)* – Então, Paulino. Não vês que estás a embaraçar a menina Maria Cláudia?

PAULINO MORAIS – Não era minha intenção... *(E para CLÁUDIA)* Não a julgava tão... tão nova!

MARIA CLÁUDIA – Tenho dezanove anos, senhor Morais.

LÍDIA – Como vês, é uma criança.

(CLÁUDIA olha para LÍDIA. Os olhares das duas cruzam-se, desconfiados.)

MARIA CLÁUDIA – Não sou assim tão criança, Dona Lída. O que sou com certeza, como o senhor Morais disse, é muito nova.

LÍDIA *(morde os lábios, depois solta uma gargalhada)* – Também já passei por isso. Quando tinha a sua idade, também eu desesperava quando me chamavam criança. Reconheço, hoje, que era verdade. Porque não há de a Cláudinha reconhecê-lo também?

(PAULINO MORAIS intervém, interrompendo a esgrima: tira a cigarreira e oferece cigarros;

LÍDIA *tira um).*

MORAIS *(para CLÁUDIA)* – Não fuma?

CLÁUDIA *(corou)* – Não, senhor Morais.

MORAIS – Faz bem. *(E depois de uma fumaça.)* Não acho muito caridoso que estejam a falar de idades diante de uma pessoa... que podia ser pai de ambas.

CLÁUDIA – O senhor Morais está a fazer-se mais velho que, de facto, é.

MORAIS – Vamos lá ver, então! Quantos anos me dá?

CLÁUDIA – Uns... quarenta e cinco, talvez...

MORAIS *(com o seu riso gordo, que lhe fazia estremecer o ventre)* – Oh! Oh! Upa, upa!

CLÁUDIA – Cinquenta?

MORAIS – Cinquenta e seis. Até podia ser seu avô.

CLÁUDIA – Pois está muito bem conservado.

(Pareceu a MORAIS que a frase era sincera. LÍDIA levanta-se e aproxima-se de MORAIS)

LÍDIA – Não te esqueças de que a menina Cláudinha está mais interessada na tua decisão do que na tua idade. Já é tarde, ela, com certeza, quer deitar-se, e além disso...

(Olha PAULINO MORAIS com um sorriso expressivo) – Além disso, eu preciso de te falar a sós.

MORAIS – Ah, é verdade!... Então a menina quer empregar-se?

CLÁUDIA – Eu estou empregada, senhor Morais. Mas os meus pais acham que ganho pouco e a Dona Lída quis ter a bondade de se interessar...

MORAIS – Que sabe fazer?

CLÁUDIA – Sei escrever à máquina.

MORAIS – Só? Não sabe estenografia?

73

CLÁUDIA – Não, senhor Morais.

MORAIS – Uhm... Não sabe, então, estenografia?

CLÁUDINHA – Não, senhor.

(LÍDIA sorridente, PAULINO pensativo; silêncio incómodo)

CLÁUDIA – Mas posso aprender...

MORAIS – Hum...

LÍDIA – Ouve, querido, eu estou interessada no caso, mas se tu vês que não é possível... A Cláudinha é bastante inteligente para compreender...

(CLÁUDIA faz um gesto para se levantar)

MORAIS – Deixe-se estar. Vou dar-lhe uma oportunidade. A minha estenodactilografa casa daqui a três meses e depois deixa o emprego. A menina vai trabalhar para a minha Companhia. Durante esses três meses, pago-lhe o mesmo que está a ganhar

agora. Entretanto, vai aprendendo estenografia. Depois, veremos. Se me agradar, desde já lhe prometo que o ordenado dará um bom salto!... Convém-lhe?

CLÁUDIA – Convém, sim, senhor Moraes! E muito obrigada!

MORAIS – Não acha melhor falar primeiro a seus pais?

CLÁUDIA – Ai, não vale a pena, senhor Moraes! Eles estão de acordo, com certeza...

LÍDIA – Mas, se ao fim desses três meses não estiveres satisfeito ou ela não souber bastante estenografia?... Tens que despedi-la?

MORAIS – Bom, não será, talvez, caso para isso.

LÍDIA – Então, ficas mal servido...

CLÁUDIA – Eu aprenderei, senhor Moraes. E espero que fique satisfeito comigo...

MORAIS (*sorrindo*) – Também espero.

CLÁUDIA – Quando devo apresentar-me?

MORAIS – Isso, quanto mais depressa, melhor. Quando pode deixar o seu emprego?

CLÁUDIA – Já, se o senhor Moraes quiser.

MORAIS – Estamos a 26... No dia 1, pode ser?

CLÁUDIA – Sim senhor.

MORAIS – Muito bem. Aqui lhe deixo o meu telefone ...

(*MORAIS tira da carteira um cartão; procura os óculos*)

MORAIS – Onde deixei eu os óculos?

LÍDIA – Estão no quarto.

MORAIS – Vai buscar-mos, se fazes favor...

(*LÍDIA saiu. MORAIS ficou com a carteira na mão e olhava distraidamente para CLÁUDIA. Ela tinha os olhos baixos, ergueu os e fitou-o. Algo passou do olhar dele que a rapariga compreendeu. Nem um nem outro afastaram o olhar. O peito de CLÁUDIA arfou, o seio ondudou-lhe... No corredor soaram os passos de LÍDIA. Quando LÍDIA entrou, MORAIS mexia distraidamente na carteira; CLÁUDIA fitava o tapete. Despedem-se, Cláudinha sai. Lídia e Paulino despedem-se, ele sai. Na porta do prédio cruza-se com o estafeta que traz o jantar de Lídia.*)

Cena 10 - Tentáculos

Personagens: **ABEL, MARIANA e SILVESTRE, EMÍLIO, HENRIQUINHO, CARMEN, AMÉLIA, CÂNDIDA, ISAURA, ADRIANA, CAETANO, JUSTINA**
Fim da tarde e noite na *Claraboia*

(*Apartamento de SILVESTRE e MARIANA. ABEL deitado sobre a cama, com os pés em cima de um jornal para não sujar a colcha. Fuma e pensa. Duas pancadas leves na porta. ABEL levanta-se.*)

MARIANA (*MARIANA, com uma camisa na mão.*) – O senhor Abel desculpe, nas não sei se esta camisa terá arranjo... está tão velhinha.

ABEL – Ainda não vos agradei o jantar...

SILVESTRE – Ora! Que importância tem isso?

ABEL – Para mim, muita.

SILVESTRE – Não diga tal. Jantar de pobre...

ABEL – Oferecido a outro mais pobre ainda... Tem graça! É a primeira vez que chamo a mim mesmo pobre. Nunca tinha pensado nisso.

(*SILVESTRE não respondeu; ABEL continuou*)

ABEL – Mas não é por essa razão que disse que para mim tinha muita importância. É que nunca me senti tão bem como hoje. Quando me for embora, hei de levar saudades suas...

SILVESTRE – Mas, por que há de ir-se embora?

(Apartamento de **EMÍLIO**, **CARMEN** e **HENRIQUE**. Sobre a mesa das refeições, **EMÍLIO** ajuda o filho nos deveres. Está restabelecido da doença, carregado de mimo)

EMÍLIO – Carmen o jantar. É muito tarde. O menino tem de ir dormir.

(Entra **CARMEN** e deposita na mesa a loiça e talheres do jantar)

CARMEN – Alguém que ponha a mesa. Estou farta!

(**HENRIQUINHO** chega o seu banquinho para mais perto do pai. **EMÍLIO** levanta-se, arruma os seus papéis e distribui a loiça e talheres do jantar; **HENRIQUE** observa-o embevecido. **CARMEN** volta e põe o jantar na mesa; puxa o banco e os talheres de **HENRIQUINHO** para mais perto do seu lugar- **HENRIQUE** afasta a loiça e talheres para mais perto do pai; depois aproxima também o seu banquinho. **CARMEN** regressa com uma terrina de sopa, vê que o filho voltou a aproximar-se do pai; todos à mesa; comem a sopa)

CARMEN (prova a sopa e dá um grito) – Estou farta! Farta!

EMÍLIO – De quê? Estás a falar da sopa? Está a ferver?

CARMEN – Estou farta de ti! Estou farta da casa! Estou farta do teu filho! Estou farta desta vida! Estou farta! (**HENRIQUINHO** faz beicinho e chega o banco para mais perto do pai)

EMÍLIO (para **CARMEN**) – Tens o remédio à mão!

CARMEN – Isso querias tu. Que eu me fosse! Pero, non irei!

EMÍLIO – Como queiras.

CARMEN – E si eu quiser ir?

EMÍLIO (com um sorriso escarninho) – Descansa que não irei buscar-te.

CARMEN – Talvez vaias... Porque eu, se vou, non vou sola!

EMÍLIO – Não percebo.

CARMEN – Levo o meu filho!

(**HENRIQUINHO** agarra o braço do pai e olha-o suplicante)

EMÍLIO – Esta conversa é estúpida. (*Encarando **CARMEN** e apontando-lhe **HENRIQUE** com o olhar*) Nem reparas que ele está presente.

CARMEN – Non me importa! No te fazas de moco!...

EMÍLIO – Acabou-se!

CARMEN – Solo quando eu queira!

EMÍLIO – Carmen!!

CARMEN – No me das medo! Nin ti, nin ninguem!

(Num repetente, **CARMEN** lança-se a estreitar o filho, de joelhos, voz sacudida pelos soluços)

CARMEN – Meu filho, mira-me! Mira! Eu sou tua nai! Sou tua amiga! Eu sou a pessoa de quem tu mais gostas! Mira!...

(**HENRIQUE** está apavorado, agarra-se ao pai; mãe, soluçando, ajoelhada no chão procura recuperá-lo; **EMÍLIO** vai resgatar o filho; mas também ajuda **CARMEN** a erguer-se e a sentar-se numa cadeira.)

EMÍLIO (para **CARMEN**) – Estás melhor?

CARMEN (à parte, para **EMÍLIO**) – O menino, está bem?

EMÍLIO – Está bem.

(Todos à mesa e acabam o jantar, profundo silêncio e mal-estar; **HENRIQUE** levanta-se e vai aninhar-se no pai, que lhe faz festas na cabeça.)

EMÍLIO (agarrando a mão do filho) – Como te sentes?

HENRIQUINHO – Estou bem, paizinho.

(**CARMEN** sai com louça do jantar para a cozinha; **EMÍLIO** continua a fazer festas na cabeça do filho... **HENRIQUINHO** encosta a cabeça ao peito do pai. **EMÍLIO** fazendo festas mecanicamente na cabeça, nos cabelos do filho, percorre com o olhar a sala, as peças de mobília, as fotografias, os bibelôs... Tem um ar enfadado, perante a chateza da vida. Olha o filho, que dormita nos seus joelhos.)

(Apartamento de **SILVESTRE**; continua conversa com **ABEL**)

ABEL – Um cético?

SILVESTRE – Isso. Um cético.

ABEL – Talvez. Tenho levado tantos trambolhões que se não fosse cético seria para admirar. Mas o que é que, em mim, o levou a considerar-me um cético?

SILVESTRE – Em tudo o que contou, não vi outra coisa.

ABEL – Mas, em certa altura, comoveu-se.

SILVESTRE – Isso não quer dizer nada. Comovi-me por causa da sua vida, do que sofreu. Também me comovo com essas grandes desgraças em que, às vezes, os jornais falam...

ABEL – Está a fugir à questão. Por que é que eu sou um cético?

SILVESTRE – Todos os rapazes da sua idade o são. Nestes tempos, pelo menos...

ABEL – E que rapazes conhece que tenham tido uma vida como a minha?

SILVESTRE – Só a si. E é por isso mesmo que não lhe valeu de muito o que viveu. Quer conhecer a vida, disse-me. Para quê? Para seu uso pessoal, para seu proveito, e nada mais!

ABEL – Quem lho disse?

SILVESTRE – Adivinhei. Tenho um dedo torto que adivinha...

ABEL – Está outra vez a brincar?

SILVESTRE – Já passou... Lembra-se de me ter falado nos tais tentáculos que nos agarram?

ABEL – Falei neles, sim...

SILVESTRE – Pois, é aí que bate o ponto! Essa preocupação de não ser agarrado...

ABEL (*interrompe SILVESTRE*) – E daí? Quer ver-me com um emprego fixo onde tenha que fazer toda a vida? Quer ver-me com uma mulher agarrada? Quer ver-me a fazer a vida de toda a gente?

(*CÂNDIDA e AMÉLIA saem de casa*)

SILVESTRE – Não quero, nem deixo de querer. Se o meu querer tivesse alguma importância para si, o que eu queria é que a sua preocupação de fugir a prisões não o levasse a ficar prisioneiro de si mesmo, do seu ceticismo...

ABEL (*com um sorriso amargo*) – E eu que julgava estar a viver uma vida exemplar!...

SILVESTRE – Está, se dela tirar o que eu tirei da minha...

ABEL – E o que foi? Pode saber-se?

(*SILVESTRE abriu a onça, tirou uma mortalha, fez um cigarro com todo o vagar. Deu a primeira fumaça*)

SILVESTRE – Uma certa maneira de ver...

ABEL – Voltámos ao princípio. O senhor sabe o que quer dizer. Eu não sei. Logo, a conversa não é possível!

SILVESTRE – É. Quando eu lhe disser o que sei.

ABEL – Ora, até que enfim! Se tivesse começado por aí, teria sido bem melhor.

SILVESTRE – Não acho. Precisava, primeiro, de ouvi-lo.

ABEL – Agora ouço eu. E, aí de si!... Se não me convencer!

(*ABEL ameaçava SILVESTRE com o dedo indicador, mas o sorriso era amigável. SILVESTRE respondeu com um sorriso.*)

SILVESTRE – Ouça, meu amigo. Quando eu tinha dezasseis anos já era o que sou hoje: sapateiro. Trabalhava num cubículo com mais quatro companheiros, de manhã à noite. Adivinhou quando disse que lhe parecia que, aos dezasseis anos, a vida já não tinha nada de maravilhoso para mim. O Abel passou fome e frio porque quis, eu passei-os mesmo sem querer. Faz a sua diferença. Foi por sua vontade que começou a fazer

essa vida, e não o censuro. A minha vontade não foi achada nem chamada para a vida que eu tive. Também não lhe contarei os meus anos de garoto, apesar de ser já bastante velho para dever ter prazer em recordá-los. Mas foram tão tristes que, para o caso, só vinham indispô-lo.

(**CÂNDIDA** e **AMÉLIA** conversam no murete à porta de casa; **AMÉLIA** faz crochet. No apartamento, **ISAURA** e **ADRIANA** caseiam camisas.)

AMÉLIA (ao ouvido de **CÂNDIDA**) – As pequenas têm aborrecimentos.

CÂNDIDA – O quê?

AMÉLIA – Têm aborrecimentos.

CÂNDIDA – Não acredito.

AMÉLIA – Não acreditas? Se não andasses sempre com os olhos fechados, já terias visto como eu...

CÂNDIDA – Mas que podem elas ter?

AMÉLIA – Isso queria eu saber.

CÂNDIDA – Será impressão tua...

AMÉLIA – Será. Mas podem contar-se pelos dedos as palavras que disseram hoje uma à outra. E não foi só hoje. Não reparaste?

CÂNDIDA – Não.

AMÉLIA – É o que eu digo. Andas com os olhos fechados. Deixa-me aqui, vai lá acima. E observa-as.

(**CÂNDIDA** nos seus passinhos miúdos, sobe ao apartamento onde as filhas costuravam; na rádio, ouvem a “Ária da Loucura”, III acto da ópera *Lucia de Lammermoor*, de *Donizetti*. apartamento de **SILVESTRE**; à conversa com **ABEL**)

SILVESTRE – Se ser-se republicano é não gostar da monarquia, sou republicano. Mas a mim parece-me que monarquia e república, no fim de contas, são palavras. Parece-me, hoje... Naquela altura, era republicano convicto e a república mais que uma palavra.

(**SILVESTRE** faz da mesa a tribuna para o seu discurso da República.)

SILVESTRE – Veio a República. O Abel, que vive nestes tempos duros e desconfiados, não pode imaginar as esperanças daqueles dias. Era uma criança, bem sei, sentia e pensava como uma criança. Mais tarde, comecei a ver que me roubavam as esperanças. Eu ouvia aqui, ouvia ali, matutava, queria fazer qualquer coisa e não sabia o que havia de ser. Tive momentos em que daria a vida de boa vontade, se ma pedissem.

(**SILVESTRE** volta à banca)

SILVESTRE – Metia-me em discussões com os meus companheiros de oficina. Um deles era socialista. Era o mais inteligente de nós todos. Sabia muita coisa. Acreditava no socialismo e sabia dizer porquê. A mim, emprestou-me livros. Dizia ele que gostava de mim porque eu era, ao mesmo tempo, forte e esperto...

SILVESTRE (**SILVESTRE** reacende um cigarro) – Tinha o seu nome, chamava-se também Abel... Já lá vão mais de quarenta anos, Morreu antes da guerra. Um dia, faltou à oficina sem avisar. Fui visitá-lo. Vivia com a mãe. Estava na cama, cheio de febre. Tinha deitado sangue pela boca. Quando entrei no quarto, sorriu. Fez-me impressão aquele sorriso, parecia que estava a despedir-se de mim. Dois meses depois, morreu. Deixou-me os livros que tinha. Ainda os conservo...(**SILVESTRE** tira os livros da banca)

SILVESTRE (depois de uma pausa) – Nunca teve um amigo, pois não?

ABEL – Não, nunca tive.

SILVESTRE – É pena. Não sabe o que é ter um amigo. Também não sabe o que custa perdê-lo, nem a saudade que se sente quando recordamos. Aí tem uma das coisas que a vida não lhe ensinou...

(**ABEL** não respondeu, mas acenou com a cabeça lentamente.)

SILVESTRE – Veio a guerra. Fui para França. Não fui por gosto. Mandaram-me, não tive outro remédio. Andei por lá, metido até aos joelhos na lama da Flandres. A Alemanha perdeu a guerra. Voltei ao meu banco, noutra oficina.

(E depois de um sorriso desdentado, como se recordasse algum episódio burlesco)

SILVESTRE – Os tempos tinham mudado. As minhas ideias, antes de eu ir para a França, podiam ser ditas em voz alta que ninguém se lembraria de as denunciar à polícia ou ao patrão. Agora, tinha que as calar. Calei-me. Foi por essa altura que conheci a minha Mariana. Quem a vê hoje, não é capaz de imaginar o que ela era nesse tempo. Bonita como uma manhã de Maio!...

ABEL – Gosta muito da sua mulher?

SILVESTRE *(depois de uma hesitação, respondeu com convicção)* – Gosto. Gosto muito.

(apartamento das quatro mulheres)

(CÂNDIDA está junto das filhas, faz crochet, observa-as; Ouvem a “Aria de la Locura”, da Lucia de Lammermoor / de Gaetano Donizetti Lucia de, III acto. Gravação com Maria Callas, orquestra Sinfónica Rias, Coro do Teatro alla Scala, Maestro Herbert von Karajan.)

CÂNDIDA *(hesita; por fim pergunta)* – O que têm vocês?

(ISAURA e ADRIANA têm um movimento de pânico; olham-se; Por fim, respondem as duas ao mesmo tempo)

ISAURA e ADRIANA – Nós? Nada...

ADRIANA – Oh, mãe, mas que ideia a sua!...

CÂNDIDA *(fitando as filhas, uma de cada vez, lentamente)* - Tens razão, é uma tolice: Coisas que se me meteram na cabeça... Não façam caso.

(CÂNDIDA retoma o crochet. Daí a pouco ISAURA levanta-se e sai; ADRIANA curva-se mais sobre o trabalho. A ópera Lucia de Lammermoor aproxima-se do final, vozes em conjunto, um estridor de metais sobrepõe-se ao canto)

CÂNDIDA *(chama)* – Adriana!

ADRIANA – Sim mãe...

CÂNDIDA – Vai ver o que tem a tua irmã. Pode estar doente...*(e perante a hesitação de ADRIANA)* – Então? Não vais?

ADRIANA – Vou. Por que não iria?

CÂNDIDA – Isso queria eu saber.

ADRIANA – Oh, mãe, mas em que está a pensar?

CÂNDIDA – Não estou a pensar nada, filha, não estou a pensar nada...

ADRIANA – Não se preocupe, mãe.

CÂNDIDA - Dás-me a sua palavra?

ADRIANA – Dou.

CÂNDIDA –Vai lá ver, vai.

(ADRIANA sai. CÂNDIDA deixa cair o crochet. Chora. Agora tem a certeza que havia um segredo. Entra AMÉLIA)

AMÉLIA – As pequenas?

CÂNDIDA – Estão lá dentro.

AMÉLIA – Que estão a fazer?

CÂNDIDA – Não sei. Se ainda estás disposta a descobrir podes ir espreitá-las. Mas digo-te que perdes o teu tempo. A Adriana deu-me a sua palavra: Não se passa nada entre elas.

AMÉLIA *(com violência)* – A tua opinião não me interessa. Nunca fui pessoa para andar a espionar, mas se tanto for preciso, começarei agora.

CÂNDIDA – Estás obcecada!

AMÉLIA – Não importa que o esteja. Mas, haja o que houver, fica sabendo que não admito palavras como as que me disseste agora.

CÂNDIDA – Não quis ofender.

AMÉLIA – Mas ofendeste.

CÂNDIDA – Peço desculpa.

AMÉLIA – Vêm tarde as desculpas.

CÂNDIDA (*levanta-se; é mais baixa que a irmã, põe-se em bicos dos pés*) – Se não as aceitas, não te louvo por isso. Tenho a palavra da Adriana.

AMÉLIA – Não acredito nela.

CÂNDIDA – Acredito eu e é quanto basta.

AMÉLIA – Queres dizer que nada tenho com a vossa vida, não é? Bem sei que não passo de tua irmã e que a casa não é minha, mas estava longe de pensar que mo fizesses sentir dessa maneira.

CÂNDIDA – Estás a tirar conclusões erradas das minhas palavras. Não disse tal coisa.

AMÉLIA – Para bom entendedor...

CÂNDIDA – Até os bons entendedores erram, às vezes!...

AMÉLIA – Cândida!

CÂNDIDA – Estás a estranhar-me? A tua desconfiança estúpida fez-me perder a paciência. Acabemos com a discussão. É lamentável ficarmos zangadas por causa disto.

(*Sem esperar que a irmã respondesse, CÂNDIDA sai, com as mãos nos olhos; AMÉLIA fica de pé, imóvel, dedos crispados no espaldar de uma cadeira. ISAURA e ADRIANA entram; vêm risonhas. AMÉLIA observa-as e murmura para si*)

AMÉLIA – Elas entendem-se para nos enganarem!... (*No apartamento de EMÍLIO, CARMEN está a escrever cartas. No apartamento de SILVESTRE, conversa com ABEL*)

(*ABEL medita; a voz serena de SILVESTRE continua*):

SILVESTRE – Li e reli os livros que o Abel me tinha deixado e comecei a viver duas vidas. De dia, era o sapateiro, um sapateiro calado que não via mais longe do que as solas dos sapatos que arranjava. À noite, é que era verdadeiramente eu. Não se admire se a minha maneira de falar é demasiadamente fina para a minha profissão. Convivi

com muita gente culta e se não aprendi tudo o que devia, aprendi, pelo menos, o que podia. Arrisquei a vida algumas vezes. Nunca me recusei a qualquer tarefa, por mais perigosa que fosse.

(*A voz de SILVESTRE tornava-se lenta, como se recusasse uma recordação penosa*)

SILVESTRE – Uma vez houve uma greve de ferroviários. Ao fim de vinte dias foram mobilizados. Como resposta o comité central ordenou que as estações fossem abandonadas. Eu fazia a ligação aos ferroviários, tinha uma missão a cumprir junto deles.

ABEL (*depois de um silêncio pesado e longo*) – E depois?

SILVESTRE – Depois... Foi assim durante anos. Mais tarde, casei. A minha Mariana sofreu muito por minha causa. Em silêncio. Nunca tentou afastar-me do meu caminho. Isso lho devo. Os anos passaram. Hoje, estou velho...

(*SILVESTRE levantou-se e saiu da marquise. Voltou com a garrafa de ginja e dois copos.*)

SILVESTRE – Quer outra ginja para aquecer?

ABEL – Quero.

(*Enchem os copos e mantêm-se em silêncio*)

ABEL – Então?

SILVESTRE – O quê?

ABEL – Onde está a tal maneira de ver a vida?

SILVESTRE – Não descobriu?

ABEL – Talvez, mas preferia que me dissesse.

SILVESTRE (*Depois de beber*) – Se não descobriu por si mesmo, é porque não soube dizer-lhe o que sinto. Nem admira. Há coisas que são tão difíceis de dizer... Julgamos que ficou tudo dito e afinal...

ABEL – Não fuja.

SILVESTRE – Não, não fujo. Aprendi a ver mais longe que a sola destes sapatos, aprendi que por detrás desta vida desgraçada que os homens levam, há um grande ideal, uma grande esperança. Aprendi que a vida de cada um de nós deve ser orientada por essa esperança e por esse ideal. E que se há gente que não sente assim, é porque morreu antes de nascer. (*E depois de um sorriso*) Esta frase não é minha. Ouvia-a há muitos anos...

ABEL – Na sua opinião, eu pertença ao grupo daqueles que morreram antes de nascer?

SILVESTRE – Pertence a outro grupo, ao grupo dos que ainda não nasceram.

ABEL – Não está a esquecer-se da experiência que tenho?

SILVESTRE – Não esqueço nada. A experiência só vale quando é útil aos outros e o Abel não é útil a ninguém.

ABEL – Reconheço que não sou útil. Mas qual foi a utilidade da sua vida?

SILVESTRE – Esforcei-me. E se não o consegui ficou, ao menos, o esforço.

ABEL – À sua maneira. E quem lhe diz que é a melhor?

SILVESTRE – Hoje quase toda a gente diz que é a pior. Pertencerá o Abel ao número dos que falam assim?

ABEL – Para responder-lhe francamente, não sei...

SILVESTRE – Não sabe? Depois do que viveu e do que viu, com a idade que tem, ainda não sabe?

(*ABEL não suporta o olhar de SILVESTRE, baixa a cabeça*)

SILVESTRE – Como é possível que não saiba? Doze anos a viver dessa maneira ainda não lhe mostraram a baixeza da vida dos homens? A miséria? A fome? A ignorância? O medo?

ABEL – Mostraram tudo isso. Mas os tempos são outros...

SILVESTRE – Sim. Os tempos são outros, mas os homens são os mesmos...

ABEL – Uns, morreram... O seu amigo Abel, por exemplo.

SILVESTRE – Mas outros nasceram. O meu amigo Abel... Abel Nogueira, por exemplo.

ABEL – Está a contradizer-se. Ainda agora me dizia que eu pertença ao grupo dos que ainda não nasceram...

SILVESTRE (*puxando a banca para si e recomeçando a trabalhar*) – Talvez não me tenha compreendido...

ABEL – Compreendo-o melhor do que supõe...

SILVESTRE – E não me dá razão?

(*ABEL levanta-se, olha o quintal através da janela. Volta a sentar-se*)

ABEL – Vai outro joguinho de damas?

(*Recomeçam a jogar. ROSÁLIA sai para as compras. Apartamento de JUSTINA e CAETANO.*)

O tempo passa: **Relógio a martelar o tempo; JUSTINA** dorme na sala; o retrato da filha está numa mesinha a seu lado. **CAETANO** irrompe pela casa, de regresso do trabalho, violento, com uma carta na mão... **JUSTINA** acorda.)

CAETANO – Ainda bem que está acordada. Poupa-me trabalho. Leia isto...

(*CAETANO atira o sobrescrito a JUSTINA. Lentamente, JUSTINA abre o sobrescrito, abre-o, tira uma carta, tem dificuldade em ler, esfrega os olhos. A demora exaspera. CAETANO. Por fim, JUSTINA começa a ler... CAETANO está na expectativa... JUSTINA desata a rir às gargalhadas...*)

CAETANO (explodindo) – Você ri?

(*JUSTINA ri como doida. Aos arrancos, depois histérica...*)

CAETANO (*avançando para a mulher*) – Cala-te! Isto é um escândalo!

(*JUSTINA continua num riso sacudido*)

CAETANO (*mais agressivo*) – Cala-te! Cala-te!

(*O riso de JUSTINA vai afrouxando*)

CAETANO – É assim que recebe uma acusação destas? Ainda é pior do que eu supunha...

(*JUSTINA põe-se bruscamente de pé. CAETANO surpreendido recua um passo.*)

JUSTINA – Isto tudo é uma farsa! Não compreendo onde quer chegar!

CAETANO – Chama a isto farsa, hem? Era o que faltava. Farsa... Exijo que me dê explicações sobre o que vem nesta carta!

JUSTINA – Peça-as a quem a escreveu!

CAETANO – É anónima.

JUSTINA – Bem vejo. Eu é que me recuso a dá-las.

CAETANO – Atreve-se a dizer-me isso?

JUSTINA – Que quer que lhe diga?

CAETANO – Se é verdade?

JUSTINA (*fitando-o de uma maneira que ele não aguenta*) – Quer saber se é verdade? Quer que lhe conte a verdade?

(*CAETANO vacila: montou uma armadilha e pode ser ele o apanhado...*)

JUSTINA – Quer saber a verdade?

(*JUSTINA vira a fotografia da filha para a parede. A foto da filha fica refletida num espelho, como se estivesse a ver os pais. Depois, segura a camisa de dormir pela bainha e num movimento rápida tira-a. Fica nua diante do marido. CAETANO não sabe o que dizer*)

JUSTINA – Aqui tem! Olhe para mim! Aqui tem a verdade que quer saber!

Olhe bem para mim. Não desvie os olhos. Veja bem!

(*CAETANO fica de olhos esgazeados vendo a magreza do corpo da mulher, os ombros agudos, os seios moles e pendentes, o ventre cavado, as coxas delgadas...*)

JUSTINA – Veja bem. Veja bem. Se nem o senhor me quer, o senhor a quem tudo serve, quem é que me há de querer? Veja bem! Quer que eu continue assim, até me dizer que já viu? Diga, diga depressa!

(*JUSTINA avança para o marido*)

JUSTINA – Então, ficou calado? Foi para isso que inventou esta comédia?

Devia sentir-me envergonhada diante de si, neste estado. Mas não sinto. É a maior prova de desprezo que lhe dou.

(*A foto de MATILDE está de costas viradas para a cena.*)

Cena 11 – Descubrem-se as carecas

Personagens: **ANSELMO, ROSÁLIA, MARIA CLÁUDIA, LÍDIA e MORAIS**

(Apartamento de **ROSÁLIA e ANSELMO**)

(*ANSELMO trabalha nas suas estatísticas de futebol.*)

ANSELMO (*trabalhando nas suas estatísticas de futebol*) – Cara ou coroa?

ANSELMO (*sozinho, vai falando consigo mesmo*) – Isto não me agrada nada. Quem me garante que o homem, ao fim de três meses, lhe aumentará o ordenado? Pode embirar com a pequena, tomá-la de ponta. E um empregado, como uma empregada, caídos em desgraça... nunca mais levantam cabeça. (*ROSÁLIA entra em cena. Vem das compras. ANSELMO prossegue o discurso como se já estivesse anteriormente a falar com ela*)

ANSELMO – Sem falar que a pequena já estava calhada no serviço do escritório antigo e talvez lhe custe a adaptar-se ao novo. Já tinha a sua antiguidadezinha e isso ainda conta.

ROSLÁLIA – Estás a falar sozinho?

ANSELMO (*continua*) – É certo que comigo não foi assim, mas ainda há padrões decentes.

ROSÁLIA – Mas, oh, homem, quem te diz que não é o caso do senhor Morais? E tu esqueces que temos um bom empenho!... A D. Lídia continua a interessar-se pela Cláudinha e a Cláudinha não é parva nenhuma.

ANSELMO – Lá isso, tem a quem sair...

ROSÁLIA – Já vês... Ela só lá está há 15 dias. Ainda não nem duas semanas de prática de estenografia...

ANSELMO (*corrigindo ROSÁLIA*) – Es-te-no-gra-fia. Estenografia.

ROSÁLIA – Estenografia.

ANSELMO – Mas a pequena está a fazer progressos. Ainda lhe hei de pedir para me ensinar a escrever o meu nome em estenografia. (*ROSÁLIA mostra as compras que fez: 3 postas de bacalhau demolido; meio quilo de grão; 1 litro de azeite, giletes; e chá de carqueja para a perda de albumina*)

(*Chega MARIA CLÁUDIA. Vem contentíssima*)

ANSELMO – Vens tarde!...

CLÁUDIA – Tive uma reunião, paizinho...

ROSÁLIA – E essa reunião... Era alguma coisa importante.

CLÁUDIA (*faz algum suspense*) – O senhor Morais chamou-me ao gabinete... para me dizer que estava satisfeito com o meu trabalho...

ROSÁLIA – São as tuas qualidades... mais a acção benfazeja de D. Lídia

ANSELMO – A vida deve-nos uma infinidade de coisas a que temos direito. E acaba sempre por chegar o dia do pagamento.

(*ROSÁLIA põe de lado as meias que estava a passar; ANSELMO arruma os jornais desportivos e a sua papelada*)

ANSELMO (*paternal e paternalista, para a filha*) – Cláudinha, precisas de ter muito cuidado. Em toda a parte há gente invejosa e eu que o diga. Se começas a subir muito depressa verás que os teus colegas te invejarão. Toma cuidado!...

CLÁUDIA – Oh, pai, mas são todos tão simpáticos!...

ANSELMO – São agora. Depois não será assim. Tens de procurar estar de bem com o patrão e com eles. Se não, começam a tecer intrigas e são bem capazes de te prejudicarem. Eu conheço o meio.

CLÁUDIA – Pois sim, pai, mas não conhece o meu escritório. É tudo gente de linha. E o senhor Morais é uma excelente pessoa!

ANSELMO – Será. Mas nunca ouviste dizer mal dele?

CLÁUDIA – Coisas sem importância!

ROSÁLIA – Olha que o teu pai tem muita experiência, filha. Se não subiu mais foi só porque lhe cortaram as pernas.

ANSELMO (*acenando gravemente com a cabeça*) – É verdade. Foi assim mesmo. Cortaram-me as pernas...

CLÁUDIA – Ora! Deixem lá! Eu sei fazer as coisas.

ANSELMO – Então e a estenografia?

CLÁUDIA (*assume um ar grave*) – Podia ir melhor. Estudar pelo livro não chega para tudo.

ROSÁLIA – Então, filha, e de que é que precisas?

CLÁUDIA – Preciso de umas aulas, num Instituto...

ANSELMO – Isso de Institutos é uma grande misturada, ainda por cima, com aulas noturnas...

CLÁUDIA – Mas o meu lugar pode depender de uma lições...

ROSÁLIA – Pois é...

ANSELMO – Chega... Espera... Há um homem, que trabalhou lá no escritório, está agora reformado... Um velhote, pessoa respeitável. E dá aulas de estenografia.

CLÁUDIA – Oh, paizinho, e estará actualizado?

ANSELMO – Chega!

CLÁUDIA – Oh, paizinho!

ANSELMO – Eu tiro informações lá no escritório e trato de tudo. Chega!

(Saem de cena. Passagem do tempo (Relógio de cuco a martelar o tempo))

(Apartamento de LÍDIA)

(PAULINO MORAIS está sentado no sofá grande a sonhar com CLÁUDINHA, LÍDIA à porta observa-o. Avança para ele com o café na mão).

LÍDIA – Parece que andas preocupado...

MORAIS – Uhm...

LÍDIA – De há uns dias para cá, sinto-te diferente. Contavas-me sempre as tuas preocupações... Não quero ser indiscreta, repara, mas talvez te fizesse bem dizeres-me...

MORAIS – Questões de negócios.

LÍDIA – Muitas vezes me disseste que, quando estavas comigo, não pensavas em negócios!...

MORAIS – Pois disse. Mas agora penso... *(tem um sorriso maldoso)* Agora penso. Não quero dizer que tenha deixado de sentir-me bem ao pé de ti, claro, mas há assuntos tão complicados que nos obrigam a pensar neles a toda a hora e seja qual for a companhia.

(Depois de uma pausa PAULINO com ar de machão e avança dois passos) Vocês não conhecem os homens. Podemos gostar muito de uma mulher, mas lá por isso não quer dizer que só pensemos nela...

LÍDIA – É natural. Com as mulheres passa-se o mesmo.

(LÍDIA sai para dentro)

MORAIS – Claro! Era o que faltava, pensar-se sempre na mesma pessoa!

(PAULINO MORAIS sai de casa.)

(Apartamento de ROSÁLIA e ANSELMO. ROSÁLIA sozinha na sala a passar as meias. Entra ANSELMO, vindo da rua, gabardina, chapéu de chuva vem transtornado).

ROSÁLIA – O que se passa Anselmo? Despediram-te?

ANSELMO – A tua filha tem andado a enganar-nos. Segui-a. Esteve pouco mais de um quarto de hora em casa do professor e depois saiu e encontrou-se cá fora com um badameco qualquer!...

ROSÁLIA – E tu, que fizeste?

ANSELMO – Eu? Não fiz nada. Vim atrás deles. Depois passei-lhes à frente. Ela deve estar a chegar.

ROSÁLIA – Eu, se estivesse no teu lugar, chegava-me a eles... e nem sei o que lhes fazia!...

ANSELMO – Era um escândalo.

ROSÁLIA – Bem me importava o escândalo. Ele levava duas bofetadas que o punha a dormir. E a ela, trazia-a para casa por uma orelha!...

(ANSELMO tira o casaco e a gravata)

ROSÁLIA *(num tom insolente)* – Que é que vais dizer quando ela chegar?

ANSELMO *(surpreendido e desagradado com o tom da mulher)* – Eu cá me entenderei com ela. E, a propósito, devo dizer-te que não estou habituado a que me falem nesse tom, nem aqui nem em parte nenhuma!

ROSÁLIA – Mas eu não disse nada...

ANSELMO – O que disseste chegou para me aborrecer!

(ROSÁLIA recolhe à cozinha, na condição de cônjuge mais fraco)

(*Tocam à porta. ANSELMO vai abrir. É CLÁUDIA*). **CLÁUDIA** vai a dirigir-se para o quarto. **ANSELMO** chama-a.

ANSELMO – Andá cá, anda cá.

(*CLÁUDIA segue a indicação do pai, surpreendida*)

ANSELMO – Que fizeste tu, hoje?

CLÁUDIA – O costume, paizinho. Por que pergunta?

ANSELMO – Isso é comigo. Responde.

CLÁUDIA – Então... Estive no escritório. Saí já depois das seis e meia e...

ANSELMO – Sim, adiante...

CLÁUDIA – Depois, fui à lição. Como cheguei tarde, saí também mais tarde que o costume...

ANSELMO – A que horas saíste?

CLÁUDIA – Passava um bocadinho das oito...

ANSELMO – Mentira!

CLÁUDIA (*encolhendo-se*) – Oh, paizinho...

ANSELMO – Eu vi. Vi tudo. Segui-te. Vi-te acompanhada por um valdevinos qualquer.

CLÁUDIA (*resoluta*) – Não é um valdevinos.

ANSELMO – Que faz ele, então?

CLÁUDIA – Anda a estudar.

ANSELMO – Ora! Eu não te merecia isto. Lamento muito o que se passa.

CLÁUDIA – Mas ele é muito bom rapaz!

ANSELMO – E por que não veio ainda falar comigo?

CLÁUDIA – Fui eu que lhe disse que não viesse. Bem sei que o pai é muito esquisito...

(*A porta da cozinha entreabre-se; ROSÁLIA avança*)

ROSÁLIA – Já ralhaste com ela?

ANSELMO – Já. Estávamos quase no fim.

ROSÁLIA (*de mãos na cintura, para a filha*) – Parece impossível, Cláudia! Só nos dás desgostos! Agora que estávamos tão contentes com o teu emprego, saíste com esta!

CLÁUDIA (*levantando-se*) Oh, mãe, mas, então, eu não hei de casar? E para casar não é preciso namorar, conhecer um rapaz?

ANSELMO – Um estudante... Que vale isso?

CLÁUDIA – Pode não valer agora, mas anda a estudar para ser alguém. Não querem que eu case, digam.

ANSELMO – Não é isso, filha. O que nós queríamos era ver-te bem... As tuas qualidades merecem um bom marido.

CLÁUDIA – Mas o pai nem sequer o conhece?!

ANSELMO – Não conheço mas é como se conhecesse.

(*E em tom mais severo:*)

– E, além disso, não tenho que dar-te satisfações. Proíbo-te de te

97

encontrares com esse ... com esse estudante. E para que não me faças o ninho atrás da orelha, vou passar a acompanhar-te à lição e a trazer-te de lá. Faz-me transtorno, mas tem que ser assim.

CLÁUDIA – Oh, pai, mas eu prometo...

ANSELMO – Não acredito.

CLÁUDIA (*furiosa*) – É como queira. Mas já o previno de que tem de esperar por mim todos os dias à saída do escritório. O senhor Morais tem sempre trabalhos que me obrigam a ficar depois da hora.

ANSELMO – Está bem. Isso não tem importância.
(**CLÁUDIA** abre a boca, como se fosse contradizer o pai... Mas calou-se com um sorriso vago...)

(Apartamento de **LÍDIA**)

(**MORAIS** e **LÍDIA** entram com roupa diferente da usada na
cena anterior vindos do quarto, ambiente leve.)

LÍDIA – É verdade!... Isto não vem a propósito, mas tem-me esquecido de
dizer-te... A mãe da pequena cá de cima pediu-me que te
agradecesse o teu interesse...

(A transformação do rosto de **PAULINO MORAIS** mostrou a **LÍDIA** que acertara. Sabia agora
contra quem lutava. **MORAIS** sacudiu a cinza da cigarrilhas e mexeu-se no sofá como se estivesse mal
sentado. Tinha o ar de uma criança apanhada a comer marmelada às escondidas da mãe...)

MORAIS – Sim... A pequena é jeitosa...

LÍDIA – Pensas em aumentar-lhe o ordenado?

MORAIS – Sim... Talvez... Eu tinha falado em três meses... mas a família é
pobre, foste tu que me falaste nisso, lembraste? E... a Cláudinha sente-se bem com o
serviço...

LÍDIA – A Cláudinha?

MORAIS – Sim, a Maria Cláudia!...

LÍDIA – E a estenografia? Que tal vai?

MORAIS – Ah, vai muito bem! A pequena aprende com facilidade.

LÍDIA – Acredito, acredito... A mãe da rapariga dá-se muito comigo, sabes? E
pelo que me contou, a pequena portou-se mal, aqui há dias...

MORAIS – Portou-se mal?

LÍDIA – Não sei em que estás a pensar...

MORAIS – Eu não estava a pensar...

LÍDIA – O pai andava desconfiado por causa de ela chegar tarde a casa. Ela
desculpava-se: que tu a demoravas com trabalhos urgentes...

MORAIS – Não é bem assim... Isso aconteceu algumas vezes realmente, mas...

LÍDIA – Isso compreende-se mas não é daí que vem o mal. O pai foi atrás dela
e apanhou-a com o namorado!

MORAIS (mordendo a cigarrilha) – São terríveis estas meninas modernas...

LÍDIA – Oh, querido, está a ser injusto! Então que há de fazer uma pobre
pequena? Esqueces-te que ela tem dezanove anos!... Que há de fazer uma rapariga com
dezanove anos? O príncipe encantado é sempre um rapaz da mesma idade, bonito e
elegante, que diz palavras patetas mas encantadoras. Esqueces-te de que também já
tiveste dezanove anos?

MORAIS – Quando eu tinha dezanove anos...

(Pausa na conversa; cada um pensa)

MORAIS – Mas isso será verdade?

LÍDIA – Eu bem digo que tu és bom de mais. Estas coisas não se inventam.
Quando acontecem, até há o cuidado de escondê-las. E, se eu as sei, é porque a mãe tem
toda a confiança em mim...

(Depois de uma pausa)

LÍDIA – Espero que não fiques muito aborrecido. Seria lamentável que
começasses a antipatizar com a pequena. Conheço bem os teus escrúpulos em questões
desta natureza, mas peço-te que não a prejudiques!

MORAIS – Está bem! Fica descansada.

(**LÍDIA** contente dá um beijo na bochecha de **PAULINO** que fica satisfeito. Sente o aroma da
cabeça do amante.)

LÍDIA – (dengosa) Que usas tu agora no cabelo?

MORAIS – É um preparado novo.

LÍDIA – Notei pelo cheiro. Mas espera... *(Olhando-lhe fixamente a calva)* Oh, querido, tu tens mais cabelo!...

MORAIS – Palavra?

LÍDIA – Juro-te.

MORAIS - Dá cá um espelho!

(LÍDIA saltou-lhe do colo, foi ao toucador, traz um espelho)

LÍDIA – Aqui o tens. Agora vê!...

MORAIS *(entortando os olhos para apanhar a imagem do espelho)* – Sim... Parece que tens razão...

LÍDIA – Repara! Aqui... E aqui... Não vês estes cabelos pequeninos? É cabelo a nascer!

MORAIS *(entrega o espelho sorrindo)* – O preparado é bom. Bem me tinham dito. Tem vitaminas, sabes?

LÍDIA – Ah, sim?

(PAULINO MORAIS solta os suspensórios.)

Cena 12 - Parece impossível!

Personagens: **CARMEN, EMÍLIO e HENRIQUE, CARTEIRO.**

AMÉLIA, CÂNDIDA, ISAURA e ADRIANA, ROSÁLIA, ANSELMO, CLÁUDIA, LÍDIA, a MÃE, PAULINO MORAIS, CAETANO e JUSTINA.
DIA NA CLARABOIA

(R/c Direito: Chega o CARTEIRO, com uma carta para CARMEN)

CARTEIRO – Correio... *(toca para todas as casas, todas as mulheres assomam ao respectivo patamar.)*

ROSÁLIA – traz carta para mim?

CARTEIRO - Tenho cartas para as senhoras todas. D. Mariana... D. Carmen...

ISAURA - E a minha?

CARTEIRO – Não tenho cartas para mais ninguém.

ROSÁLIA – desci eu a escada para isto...

CARMEN – Non traz mais nenhuma carta... Veja bem...

CARTEIRO *(vendo o maço de cartas que tinha nas mãos)* – É só essa.

CARMEN – A carta que me entregou é de minha nai. Mas estou esperando resposta a outra carta que escrevi. Non tem mais carta para mim? veja bem?!

CARTEIRO – Não! É só essa que tenho para si. Lamento...

(O CARTEIRO sai. CARMEN abre o sobrescrito da carta da mãe, tira duas folhas escritas de um lado e outro. Vai até ao quarto e lê a carta da mãe, destacando algumas passagens em voz alta)

CARMEN – Bem to tinha dito... Já o sabia... Bem to tinha dito... Bem to tinha dito... Esse no era homem para ti... Eu já o sabia... Teu primo, Manolo... Teu primo, Manolo! Bem to tinha dito... Eu tinha lido tuas cartas ... Já o sabia...

(HENRIQUINHO aproxima-se da mãe. CARMEN chora quando o filho chega perto dela. O miúdo começa por observar a mãe, com curiosidade. Depois abraça-se a ela. CARMEN termina leitura da carta, com o filho perto de si)

CARMEN – Post scriptum: primo Manolo manda decir que non escribe...

(CARMEN chora e limpa as lágrimas) No escribe... porque espera falar-te brevemente... Pessoalmente... En Vigo. Esqui... en Vigo...

(CARMEN ainda chora mas, ao mesmo tempo, começa a rir; O filho observa-a, intrigado, mas abraça-a com mais ternura...)

CARMEN (para o filho) – Que te parece irmos a visitar ao avô Filipe e à avoa Mercedes? Vamos passar um tempo com eles? Vamos, meu filho...

(**HENRIQUINHO** abraça a mãe, não totalmente convencido)

(No apartamento das quatro mulheres, **AMÉLIA** fala com a sobrinha **ADRIANA**)

ADRIANA – Todas nós temos os nossos aborrecimentos, tia...

AMÉLIA – Bem sei. Até eu os tenho. Mas não julguem que me enganam. Tu ainda falas, ainda te ris, a Isaura nem isso. Era preciso que eu fosse cega, para não ver...

(**ADRIANA** sai para o trabalho. Entra **ISAURA**, passa pela tia e afasta-se)

AMÉLIA – Não dizes nada, Isaura?

ISAURA – Não tenho nada para dizer...

AMÉLIA – Dantes, nesta casa, toda a gente se entendia. Todas falavam, todas tinham alguma coisa para que dizer. Chegámos a um tal ponto, que já nem a telefonia ouvimos!

ISAURA – Não ouve porque não quer, tia.

AMÉLIA – Para quê? Se estamos todas a pensar noutra coisa?! Olha, e diz-me cá: tu nunca mais leste?

ISAURA – Não tenho tempo.

AMÉLIA – Tens tanto tempo como tinhas antigamente. Tiveste algum problema na biblioteca?

ISAURA – Oh Tia!

AMÉLIA – Algum namorico?

ISAURA – Que ideia!

AMÉLIA – Na biblioteca são todos velhotes, não é?

ISAURA – Como é que a tia sabe?

AMÉLIA – Isso agoooooooooora!

(**CÂNDIDA** sai. **AMÉLIA** vê as chaves de **ADRIANA** ao pé da mala de mão da sobrinha; tapas as com um lençinho. **ADRIANA** pega na mala e sai; não dá pela falta das chaves. **AMÉLIA**, com as mãos trémulas, pega nas cinco chaves de

ADRIANA; identifica-as. **AMÉLIA** – A Adriana esqueceu-se das chaves. Porta da rua; porta da escada; hesita com as outras) Uma destas três será da gaveta e outra da caixa... (Ainda olha a gaveta mas não se arrisca. Na rua, **ADRIANA** dá pela falta das chaves e volta atrás a correr. Toca à porta da rua; sobe a escada. **AMÉLIA** sai para dentro com as chaves na mão.)

(No apartamento de **CARMEN** e **EMÍLIO**, ele entra em casa. A mulher mostra-lhe a carta da mãe. **EMÍLIO** passa os olhos pelas folhas de papel com indiferença. **EMÍLIO** devolve a carta a **CARMEN** sem palavras.)

CARMEN (para **EMÍLIO**) – O Henriquinho vai comigo a ver os avós. Vamos passar dois meses com eles.

(**EMÍLIO** não responde)

CARMEN – Enton?

(**EMÍLIO** anda de um lado para o outro, pensando)

CARMEN – Um tempo... dois meses... con los abôs de Henrique, em Vigo.

Enton?

EMÍLIO – Então?... (após uma pausa...) Acho bem...

(Apartamento de **ROSÁLIA**, **ANSELMO** e **MARIA CLÁUDIA**)

(**ANSELMO** e **CLÁUDIA** chegam a casa. **CLÁUDIA** segue para o quarto; **ANSELMO** fica pela sala;

ROSÁLIA pergunta por gestos a **ANSELMO** se há novidades; **ANSELMO** responde com a cabeça que não e recomenda silêncio por gestos)

CLÁUDIA (regressando do quarto) – Preciso de falar com os pais.

(**ROSÁLIA** sobressalta-se)

ANSELMO – Escusas de pedir para eu não te acompanhar. Isso está fora de questão... É irrevogável!

CLÁUDIA – Não, paizinho, não tem nada a ver com a sua vigilância. *(Estende ao pai um pequeno maço de notas de banco)* Estão aí 750 escudos; guardei 50 para mim, como tínhamos combinado...

ANSELMO – Mas então?...

CLÁUDIA – Sim, paizinho, o senhor Moraes aumentou-me o ordenado para 800 escudos, em reconhecimento do meu mérito profissional.

(ROSÁLIA e ANSELMO exultam, festejam, abraçam a filha)

ROSÁLIA – O que é que o teu patrão te disse?

CLÁUDIA – Não disse nada. Comunicou a minha promoção e o meu aumento ao chefe do pessoal.

ROSÁLIA – E tu agradeceste, claro?

CLÁUDIA – Sim, claro, fiz-lhe ver que estava agradecida.

ANSELMO *(solene)* – Maria Cláudia, dada a tua dedicação ao trabalho, sem perder tempo com levandades, e tendo em conta que a sombra de um certo badameco desapareceu da nossa vista... cumpre-me informar-te que deixo de te acompanhar no regresso do escritório.

CLÁUDIA – Como o paizinho entender melhor... Se quiser continuar...

ANSELMO – Sou um homem de palavra: tomei uma decisão e cumpri-a. Agora tomo outra decisão, também é para cumprir. O Anselmo cumpre!

(CLÁUDIA sai; ANSELMO sai)

ROSÁLIA – Que bom! A Cláudinha livre, o Anselmo ocupado e eu...

Eu... como de costume!

(No apartamento de LÍDIA. LÍDIA com uma máscara de creme na cara, lê “Os Maias”. A mãe entra da cozinha.)

MÃE – Que tens tu, filha? Há quanto tempo estás a olhar para a mesma página desse livro! Ainda não acabaste essa página?

(LÍDIA encolhe os ombros e não responde)

MÃE – Estás preocupada!... Algum desentendimento com o senhor Moraes?

LÍDIA *(ergue a cabeça e pergunta com ironia)* – E se fosse?

MÃE – Era uma imprudência, filha. Os homens são muito esquisitos e, por dá cá aqueia palha, aborrecem-se duma mulher.

LÍDIA – A mãe parece que tem muita experiência...

MÃE – Vivi vinte e dois anos como teu falecido pai, queres maior experiência?

LÍDIA – Se viveu vinte e dois anos com o pai e não conheceu outro homem, como é que pode falar em experiência?

MÃE – São todos iguais, filha. Visto um, estão vistos todos.

LÍDIA – Tem bons olhos, mãe.

MÃE – Lá isso... Não é para me gabar, mas basta-me olhar para um homem para ficar a conhecê-lo!

LÍDIA – E do senhor Moraes, o que pensa?

MÃE *(posa o tricot e fala, eloquente)* – Foi a Providência que te apareceu, filha. Um homem assim, nem que tu o trouxesses nas palminhas lhe pagarias tudo o que lhe deves. Basta olhar para a casa que tens. E as joias! E os vestidos! E tudo! Alguma vez encontraste quem te tratasse desta maneira? O que eu sofri...

LÍDIA – Já conheço os seus sofrimentos.

MÃE – Dizes isso de um modo... Parece que não acreditas. Era preciso que não fosse mãe para não sofrer. Qual é a mãe que não gosta de ver os filhos em boa situação?

LÍDIA *(trocista)* – Sim, qual é?

MÃE (*retoma o tricot*) – Tu deste a entender que havia qualquer desentendimento, ahn? Vê lá tu o que fazes!...

LÍDIA – Que preocupação a sua, mãe. Se há um desentendimento, é comigo!

MÃE – Não acho bem que penses assim. Ainda se...

(*interrompe a frase*)

LÍDIA – Ainda se, o quê? Por que não acaba?

(*A MÃE observa o tricot, como se a linha estivesse cheia de nós*)

LÍDIA – Então? Não responde?

MÃE – Queria eu dizer... Queria eu dizer ainda se... Ainda se tu achasses uma situação melhor!...

(*LÍDIA fecha o livro, “de estalo”. A MÃE assustada desfaz uma carreira de malhas*)

LÍDIA – Seria preciso que eu tivesse por si muito respeito, para não a por fora desta casa! Respeito, não tenho nenhum, pode ficar ciente, mas, mesmo assim, não faço o que disse, nem sei porquê!

MÃE – Credo, filha! Que disse eu, para te inflamares dessa maneira?

LÍDIA – Ainda mo pergunta? Ponha-se no meu lugar.

MÃE – Oh, filha, mas que exaltação a tua! Parece que inda me censuras. É só pelo teu bem que eu digo isto!

LÍDIA – Faça o favor de se calar.

MÃE – Mas...

LÍDIA – Já lhe pedi para fazer o favor de se calar!

MÃE (*choramingando*) – Parece impossível que me trates desta maneira. Eu, tua mãe!... Eu, que te criei e acarinhei. É para isto que uma mãe está guardada!...

LÍDIA – Se eu fosse uma filha como todas as outras filhas, e a mãe como todas as outras mães, teria razão para queixar-se.

MÃE – E os meus sacrifícios? Os meus sacrifícios?

LÍDIA – Está bem paga por eles, se os fez. Está numa casa que o senhor Moraes paga, está sentada numa cadeira que ele comprou, bebeu do café que ele bebe, tem na mala dinheiro que ele me deu. Acha pouco?

MÃE (*choramingando mais*) – Oh filha, que coisas tu estás a dizer! Até me sinto envergonhada.

LÍDIA – Estou vendo, estou vendo. A mãe só se sente envergonhada quando as palavras são ditas em voz alta. Pensadas só, não fazem vergonha!

MÃE (*enxuga rapidamente os olhos*) – Não fui eu que te obriguei a esta vida.

Se a tens, é porque queres.

LÍDIA – Muito obrigada. Desconfio, pelo rumo que a conversa está a tomar, que esta será a última vez que a mãe põe os pés nesta casa!...

MÃE – Que não é tua!

LÍDIA – Muto obrigada, mais uma vez. Minha ou não, quem manda nela sou eu. E se eu disser “saia daqui”, a mãe sai mesmo.

MÃE – Talvez venhas um dia a precisar de mim!

LÍDIA – Não lhe irei bater à porta, descanse. Nem que eu tenha de morrer de fome, não lhe irei pedir um tostão do dinheiro que me tem levado.

MÃE – E que não é teu!

LÍDIA – Mas que é ganho por mim. Aí tem! Eu é que ganho esse dinheiro, sou eu! Ganho-o com o meu corpo. Para alguma coisa havia de me servir ter um corpo bonito... Para sustentá-la!

MÃE – Não sei o que me prende aqui, que não saio!...

LÍDIA – Quer que lhe diga? É o medo. É o medo de perder a galinha dos ovos de ouro. A galinha sou eu, os ovos estão no seu porta-moedas, o ninho é aquela cama, e o galo... Sabe quem é o galo?

MÃE – Que indecências!

LÍDIA – Deu-me hoje para dizer indecências.

MÃE – Vou-me embora!

LÍDIA – Pois vá. E não volte, que talvez me encontre disposta a dizer mais indecências.

MÃE (*embrulha e desembulha o tricot; contemporiza*) – Oh filha, eu não te quis melindrar. Vocês, se calhar andam arrufados, e tu ficaste assim. Mas isso passa, verás que isso passa!...

(*A MÃE reúne as suas coisas; está de pé. No apartamento de LÍDIA, ouve-se a porta da rua a abrir; a MÃE e LÍDIA aproximam-se.*)

LÍDIA – Quem é? Ah!... És tu, Paulino? Não te esperava hoje...

(*PAULINO MORAIS entra, de gabardina e não tira o chapéu*)

PAULINO (*para a MÃE de LÍDIA*) – Que está a senhora a fazer aqui?

MÃE – Eu...

PAULINO (*frase quase gritada*) – Eu, eu, nada! Saia!...

LÍDIA – Mas que modos são esses, Paulino? Não parece teu. Que se passa?

PAULINO (*olhando para LÍDIA furioso*) – Ainda mo pergunta? (*Virou-se para a MÃE de LÍDIA e explodiu*) Ainda aí está? Não lhe disse já para sair? Ou... espere. Já agora, espere e fique sabendo a linda prenda de filha que tem. Sente-se.

(*a MÃE de LÍDIA deixa-se cair numa cadeira*)

PAULINO (*para LÍDIA*) – E a senhora sente-se também.

LÍDIA – Não estou acostumada a que me falem nesse tom. Não quero sentar-me.

PAULINO – Como queira.

(*PAULINO tira o chapéu e a gabardina. Depois fala para a MÃE de LÍDIA*)

PAULINO – A senhora é testemunha da forma como eu tenho tratado a sua filha.

MÃE – Sim, senhor Morais.

LÍDIA – Afinal, o assunto é comigo ou é com a minha mãe?

PAULINO (*vira-se para LÍDIA, tira do bolso uma carta*) – Está aqui a prova de que a senhora me engana!

LÍDIA – O senhor está doido!

PAULINO (*de mãos na cabeça*) – Doido? Doido? Ainda por cima me chama doido? Leia, leia o que aí diz.

LÍDIA (*abre a carta e lê-a em silêncio*) – Acredita no que se diz nessa carta?

PAULINO – Se acredito? Claro que acredito.

LÍDIA – Então, por que espera?

(*PAULINO MORAIS está desnorteado pela frieza e pelo olhar de LÍDIA. Constrangido, MORAIS fala para a MÃE de LÍDIA*)

PAULINO – Imagine que a sua filha andava a enganar-me com um vizinho, o hóspede do sapateiro, um rapazola qualquer!...

MÃE – Oh, Lídia, parece impossível!...

(*LÍDIA tirou um cigarro. MORAIS movido pelo hábito estendeu-lhe o isqueiro aceso.*)

LÍDIA – Obrigada. (*Expeliu o fumo com força*) – Não sei por que esperam. O senhor declarou que acreditava no que essa carta diz; a mãe vê-me acusada de estar ligada a um rapaz que, suponho, não tem eira nem beira. Por que esperam para se irem embora?

PAULINO (*mais calmo*) – Diz-me se é verdade ou mentira?

LÍDIA – Nada tenho a acrescentar ao que já disse.

PAULINO – É verdade, está visto que é verdade! Se não fosse verdade protestarias e...

LÍDIA – Se quer que lhe diga o que penso, dir-lhe-ei: essa carta é um pretexto!

PAULINO – Um pretexto, para quê?

LÍDIA – Sabe-o melhor que eu.

PAULINO – Queres dizer que fui eu que a escrevi?

LÍDIA – Há pessoas que não olham a meios para atingir os seus fins...

PAULINO – Isso é uma refinada mentira! Eu seria incapaz de uma acção dessas!...

LÍDIA – Talvez...

PAULINO – Irra! Queres, por força, fazer-me perder a paciência?

LÍDIA – O senhor entra aqui como um selvagem, acusa-me de uma idiotice qualquer, e espera que eu fique indiferente?

PAULINO – Então, é mentira?

LÍDIA – Não julgue que lhe respondo. Tem de acreditar, ou não acreditar, no que a carta diz, e não em mim. Já disse que acreditava, não disse? Por que espera, então? (*Ri-se bruscamente*) Os homens que se julgam enganados, matam ou deixam a casa. Ou, então, fingem que não sabem. Que fará o senhor?

PAULINO – Mas diz-me só se é mentira...

LÍDIA – O que tinha a dizer, está dito. Espero que não leve muito tempo a resolver.

PAULINO – Pões-me numa situação!...

(*LÍDIA volta-lhe as costas e afasta-se para a janela. A MÃE segue-a a cochichar...*)

MÃE – Por que é que não lhe dizes que é mentira? O senhor Paulino ficava descansado...

LÍDIA – Deixe-me!

PAULINO – Lídia! Por que não me dizes sim ou não?

LÍDIA – Ainda aí vai? Julguei que já tinha resolvido.

PAULINO – Mas é um disparate... Nós éramos tão amigos...

(*LÍDIA sorri, um sorriso de ironia e tristeza*)

PAULINO – Vês, como sorris? Responde ao que te pergunto, vá!

LÍDIA – Se eu lhe responder que é verdade, que fará?

PAULINO – Eu... não sei... Ora essa! Deixo-te!

LÍDIA – Muito bem. E já se lembrou de que, se eu lhe responder que é mentira, está sujeito a receber outras cartas? Quanto tempo julga que poderia aguentar? Quer que eu esteja aqui, às suas ordens, até ao momento em que deixar de acreditar em mim?

MÃE (*para PAULINO MORAIS*) – Oh, senhor Morais, então não se vê logo que é mentira? Basta olhar para ela?

LÍDIA – Cale-se, mãe!

(*PAULINO MORAIS está indeciso... Pensa. Levanta-se, de súbito*)

PAULINO – Está resolvido. Vou-me embora e é já.

LÍDIA – Como queira?

PAULINO – Fique sabendo que cometeu a pior das acções. Não lhe merecia isto. Passe muito bem.

(*MORAIS dirige-se para a porta. LÍDIA deteve-o*)

LÍDIA – Um momento... As coisas que lhe pertencem nesta casa.... e são quase todas, estão à sua disposição. Pode mandar buscá-las quando quiser.

PAULINO – Não quero nada. Pode ficar com elas. Ainda tenho dinheiro para por casa a outra mulher. Boa noite.

MÃE – Boa noite, senhor Morais. Eu acho que...

LÍDIA (*interrompendo*) – Cale-se, mãe!

(*Para PAULINO MORAIS, que vai já a sair...*)

LÍDIA – Desejo-lhe as maiores felicidades com a sua nova amante. Mas tenha cuidado, não o obriguem a casar com ela!...

(**PAULINO MORAIS** sai)

LÍDIA (para a **MÃE**) - Por que espera? Acabou-se o dinheiro. Saia! Bem lhe dizia eu que tudo acaba neste mundo...

(A **MÃE de LÍDIA**, com expressão de dignidade ofendida, avança para a filha, abre a mala, tira o dinheiro do porta-moedas e larga-o em cima da cama.)

MÃE - Aqui tens. Talvez te venha a fazer falta...

LÍDIA - Guarde o dinheiro. Já. E saia! Esse dinheiro ganhei-o eu. Hei de ganhar mais.

(A **MÃE** guarda o dinheiro e sai.)

(Apartamento de **CAETANO** chega a casa e segue para o quarto, onde **JUSTINA** dorme, com respiração pausada. **CAETANO** despe-se à pressa, entra na cama e aproxima-se do corpo de **JUSTINA**. Abraça-a. Ela reconhece o marido, defendesse atabalhoadamente, resiste. Ele esmaga-a com o seu peso contra o colchão. Ela estende o braço, acende o candeeiro da mesa-de-cabeceira, vê a cara de **CAETANO** e cospe-lhe na cara. **CAETANO** passa a mão pela cara, lentamente limpa a saliva de **JUSTINA**. A violência está em fase de iminente explosão. Mas **CAETANO** sente-se de novo empolgado e excitado pela violência da relação e da resistência de **JUSTINA**; domina-a e esmaga-a de novo com o peso do corpo e consuma a relação sexual. Há como que um clímax, um orgasmo simultâneo, e os dois corpos rolam enlaçados. **CAETANO** exhibe um sorriso; **JUSTINA** afasta-se e vê-se a um espelho. Devia estar indignada e está calma, devia sentir-se ofendida e sente-se como se tivesse perdoado. **JUSTINA** recusa reconhecer-se na imagem que vê no espelho e afasta-se, enojada.)

JUSTINA - Que vou eu fazer? Que vou eu fazer?

(Apartamento de **LÍDIA**, ainda sentada no mesmo sítio onde ficou.)

LÍDIA - Recomeçar. Recomeçar. Recomeçar...

(Correm-lhe duas lágrimas na cara. Limpa-as)

LÍDIA - A vida não vale mais que duas lágrimas.

Cenas finais 13, 14 e 15 - O dia não chegou ainda...

Personagens: **ADRIANA**, **ISAURA**, **CÂNDIDA**, **AMÉLIA**, **EMÍLIO**, **CARMEN**, **HENRIQUINHO**, **ROSÁLIA**, **ANSELMO**, **MARIA CLÁUDIA**, **CAETANO**, **JUSTINA**, **SILVESTRE**, **MARIANA**, **ABEL**, **LÍDIA**, **EMPREGADO DO RESTAURANTE**)

Tarde, noite e noite alta na *Claraboia*

(Apartamento das quatro mulheres. **ADRIANA** saiu para o trabalho. **ISAURA** vai entregar camisas à loja para a qual trabalha. **AMÉLIA** convenceu **CÂNDIDA** a acompanhar **ISAURA**. **AMÉLIA** ajuda **ISAURA** e **CÂNDIDA** a carregarem as camisas).

ISAURA (para **CÂNDIDA**) - Ainda bem que a tia a convenceu a ajudar-me. Sozinha não conseguiria levar todas estas camisas.

CÂNDIDA - Eu deixei-me convencer facilmente, filha. Também percebi que isto era trabalho de mais para uma só mulher.

ISAURA (para **CÂNDIDA**) - A Adriana saiu a horas?

CÂNDIDA - Saiu. E levou o lixo, que estava a passar a carroça. Ela parece que agora anda a dormir e a acordar melhor.

(**ISAURA** e **CÂNDIDA** saem. **AMÉLIA** vai acenar-lhes à janela.)

AMÉLIA - Bem, deixa cá ver, Amélia... deixa cá ver, Amélia...

Tenho pelo menos duas horas... Duas horas sozinha em casa! (**AMÉLIA** vai buscar um molho de chaves, que mandou copiar. Com as chaves na mão vai ao quarto das sobrinhas e aproxima-se da cómoda. Escolhe uma chave... mas hesita. Está com problemas de consciência. Por fim decide-se a abrir uma gaveta com uma chave. A chave não é daquela gaveta e **AMÉLIA** fica muito perturbada, nervosa, e com problemas de consciência agravados. Tenta com outra chave: não só não abre a gaveta como a chave encrava na fechadura. **AMÉLIA** entra em pânico. Só com um puxão violento consegue tirar a chave. Está com escrúpulos em continuar e com medo de usar mais uma chave em vão. Mas acaba por meter a chave à fechadura. Devagar... gira a chave... e abre a gaveta. Agora não pode já recuar. Gaveta aberta começa a tirar coisas: dois lenços de homem, com monograma...) Ah, eram do

pai delas.... *(Coloca os lenços dentro da gaveta. Retira um maço de cartas atadas com uma fita.)* Cartas do namorado! Um namoro falhado!... *(Devolve as cartas ao seu lugar e vai directa ao que lhe interessa: uma caixa, fechada. Retira a caixa, com cuidado, procura uma chave mais pequena e acerta à primeira: abre a caixa e tira o “Diário”, assim mesmo identificado, pela caligrafia de ADRIANA na capa do grosso caderno escolar. Arruma todas as outras coisas cuidadosamente. E começa a folhear o “Diário”).* 10 de Janeiro de 1950... Mais de dois anos...

(Continua a folhear e a ler. Detém-se numa página.) Espera... *(lê)* Ele... ele... ele... Ele não tem nome, pelos vistos. *(Passa à frente; lê em diagonal, palavras soltas...)* Indiferença... revolta... fraqueza... *(Passa mais algumas páginas...)*

AMÉLIA – 23 de Março de 1952: visita às primas de Campolide... Espera...

(lendo) ...era capaz de lhe beijar os pés... e aposto que nenhuma mulher bonita o faria”...

Pobre Adriana! Ela teria amado Beethoven, ter-lhe-ia beijado os pés, como se ele fosse um deus!... *(continua a ler e interroga-se)* Mas onde está o motivo da frieza e do afastamento entre Adriana e Isaura? *(lê)* “Tia Amélia está hoje mais rabugenta... Gosto da tia, gosto da mãe, gosto da Isaura... *(lê mais e comenta)* E... Beethoven... a máscara de Beethoven, o deus de Adriana... *(Folheia o “Diário”, já nervosa...)* E sempre “ele”, constantemente, “ele”... *(Lê)* Isaura tinha os olhos vermelhos... parecia que tinha chorado... nervosa... o livro... o prazer-dor ou a dor-prazer... *(Pensa em voz alta)* O livro? Qual livro? Qual foi o último livro que Isaura leu? Sim... O livro embrulhado... no dia em que ouvimos A Dança dos Mortos, de Honegger. Honegger e “ele”... O amor frustrado de Adriana... *(colocou o “Diário” dentro da caixa, cuidadosamente; fechou a caixa à chave; colocou a dentro da gaveta e fechou a gaveta, à chave... Conferiu se estava tudo no seu lugar, saiu do quarto... aproximou-se da janela... E lançou as chaves, uma a uma, para o telhado da casa do vizinho... falando consigo)* Era cisma tua, Amélia! Se houvesse alguma coisa... ela tinha-a escrito no diário. E eu agora também tenho um segredo para guardar... e calar. *(Ao passar junto à telefonia, AMÉLIA pega numa revista que está em cima do aparelho, folheando e lendo)* Notícias... palestras... música...

Programas de música... Há quanto tempo não ouvimos música com ouvidos de ouvir...

(Detém-se, muito excitada, numa informação da revista:) Hoje? Esta noite?!!! *(Muito entusiasmada e decidida, AMÉLIA tira um anel do dedo; tira um alfinete de ouro do peito. Veste um casaco, pega num papel, redige um recado. AMÉLIA sai)*

(EMÍLIO entra em casa, com ar atarefadíssimo e com um molho de papelada nas mãos.)

EMÍLIO – Pronto! Finalmente está pronta toda a documentação necessária para que tu e o Henriquinho possam viajar: Passaportes, autorizações com a minha assinatura reconhecida pelo notário, atestados de saúde... Aqui estão todas as licenças. Há licenças para tudo. O Henrique e tu só não levam licença... para lá ficar. *(para CARMEN, com ironia)* Comprei-te os bilhetes para o comboio. Quando voltares, pagas, já que a tua mãe disse que a visita era por conta dela.

CARMEN – Se eu quiser ficar na minha terra non pido licença a ninguém.

EMÍLIO *(olha para CARMEN desconfiado.)* – Não é bem assim. Se não levas licença para lá ficar, quer dizer que tens obrigação de voltar. Tu e o Henriquinho.

(HENRIQUINHO entra na sala, corre a abraçar o pai; tenta abraçar-se aos dois, na impossibilidade fica abraçado à mãe)

HENRIQUINHO – Mamã, quando é que voltamos?

CARMEN – Porque o queres saber?

HENRIQUINHO – Com tantas malas... dá para ficarmos lá toda a vida! *(Depois, HENRIQUINHO encara o pai ...)* Se o paizinho também fosse! Paizinho, porque não vais

connosco?

CARMEN – Teu pai tem muito trabalho.

HENRIQUINHO – Mas eu gostava muito!

EMÍLIO – Também eu. Mas tenho muito que fazer...

(*EMÍLIO e HENRIQUE vão para o interior da casa. CARMEN em voz baixa para o filho. EMÍLIO sai. CARMEN fala a sós com o filho*)

CARMEN – E se non voltássemos?! Deste-me unha grande idea, Henriquinho!

(*CARMEN abraça o filho. Cantarolando*) – Quizas... quizas... quizas...

(*No apartamento das quatro mulheres, ADRIANA, ISAURA e CÂNDIDA põem a mesa, alegremente; deixam um lugar para AMÉLIA. CÂNDIDA lê às outras o recado de AMÉLIA:*)

CÂNDIDA – “Precisei de sair. Façam o jantar e não esperem por mim. Não se assustem. Não é nada grave. Amélia”

(*ADRIANA, ISAURA e CÂNDIDA começam a comer*)

(*Apartamento de ROSÁLIA e ANSELMO, ANSELMO está a contas com os seus jornais desportivos, cromos do futebol, cadernos, mapas... Cara ou Coroa. ROSÁLIA arruma roupa... CLÁUDIA folheia revistas*)

ROSÁLIA – Estou cá desconfiada de que há novidade com a D. Lídia. (*depois de um silêncio*) Tu não sabes nada, Cláudinha?

CLÁUDIA – Eu? Eu não sei nada...

ROSÁLIA – Uhm!... Talvez não queiras é dizer...

CLÁUDIA – Já disse que não sei nada!

ROSÁLIA (*ROSÁLIA, como se quisesse atizar a curiosidade da filha...*) – Ainda não notaste que as visitas do senhor Morais à D. Lídia praticamente acabaram?

CLÁUDINHA – O senhor Morais tem andado adoentado. Disse-me ele...

ROSÁLIA – Tu não podias saber mais alguma coisa, Cláudinha?...

CLÁUDIA – Saber o quê?

ROSÁLIA – Se estão zangados. É o que eu desconfio... (*CLÁUDIA encolhe os ombros, enfasiada*) Deves favores à D. Lídia, é natural que te interesses!

CLÁUDIA – Que favores devo eu à D. Lídia? (*CLÁUDIA passa do quarto à sala, onde está o pai*)

CLÁUDIA – Que favores devo eu à D. Lídia? Se os devo é ao senhor Morais!

ANSELMO – Oh, filha, se não fosse a D. Lídia tu não tinhas esse emprego. Nada de ingratidões!...

(*CLÁUDIA não responde. Procura na telefonia um programa a seu gosto. Acaba por fixar-se num cantor de voz quente que canta temas amorosos...* **CLÁUDIA** ouve enlevada.

(*Francisco José canta “Olhos castanhos”*)

(*Apartamento das quatro mulheres: ADRIANA, ISAURA e CÂNDIDA jantaram. O talher do jantar de AMÉLIA aguarda na mesa. AMÉLIA chega carregando um grande embrulho. As outras tentam ajudá-la. AMÉLIA Não deixa ninguém ajudar.*)

CÂNDIDA – O que é que te aconteceu, Amélia? (*Apontando para o embrulho*) E o que é isto?

AMÉLIA – Isto? Isto... não é nada! (*AMÉLIA vai seu quarto guardar o embrulho*)

(*Apartamento de ROSÁLIA e ANSELMO; estão ambos na sala, mais a filha*)

CLÁUDIA – O que aconteceu foi que se zangaram. O senhor Morais recebeu uma carta anónima onde se dizia...

ROSÁLIA e ANSELMO (*interrompendo*) – O quê? O quê?...

CLÁUDIA – Dizia-se... que a D. Lídia o enganava.

ROSÁLIA (*batendo com as mãos nas coxas*) – Bem me queria a mim parecer!

CLÁUDIA – O pior é o resto...

ROSÁLIA – O resto? Que resto?

CLÁUDIA – A carta dizia que ela o enganava... com o hóspede do senhor Silvestre.

ROSÁLIA e ANSELMO - Aaaaah! Ooooooh!

ROSÁLIA – Que pouca vergonha! Parece impossível a D. Lídia fazer uma coisa dessas!...

ANSELMO – A mim, não me parece impossível. O que é que se pode esperar de uma pessoa com aquela vida? *(Num aparte, para o lado, para que a filha não ouça)*

ANSELMO - Isto é tudo o mesmo gado!

CLÁUDIA – O senhor Moraes mostrou-me a carta... Disse-me que não tem ideia nenhuma de quem lha mandou.

ANSELMO – Bom. Cartas anónimas são infames.

ROSÁLIA – Se não fossem as cartas anónimas, ficava muito coisa escondida! Que bonito continuar o senhor Moraes a fazer a triste figura de enganado!

ANSELMO – Sim, se eu estivesse na mesma situação, também gostaria de que me avisassem...

ROSÁLIA *(indignada)* – Que ideia fazes tu de mim? Ao menos, respeita a tua filha!

(CLÁUDIA levanta-se e vai para o seu quarto.)

ROSÁLIA *(aborrecida)* – Que conversa a tua, homem! Essas coisas não se dizem.

ANSELMO – *(após um silêncio)* – Quando é que jantamos?

(Em sua casa, JUSTINA recebe a visita de ROSÁLIA; Cochicham: estão a dar respiração ao boato, a espalhar o rumor)

(Apartamento de CARMEN e EMÍLIO. EMÍLIO anda pela casa, com ar cansadíssimo)

EMÍLIO – Pronto! As malas estão todas no carro de aluguer... Couberam! *(Vê que CARMEN tem mais uma quantidade de sacos e malas.)*

EMÍLIO – Essas malas não vão no carro, pois não?

CARMEN – Claro que vão. Estas são as malas das minhas coisas indispensáveis.

EMÍLIO – Não cabem.

CARMEN – Então, se algo non cabe no coche.... eres tu. *(CARMEN e HENRIQUINHO começam a afastar-se)*

HENRIQUINHO – Paizinho, vem connosco!

CARMEN *(para o filho)* – E por que non te calas?

(CARMEN e HENRIQUINHO conseguem instalar-se no carro, mais as bagagens de mão. EMÍLIO fica em terra. A assistir ao embarque e à partida estão alguns vizinhos, a acenar, a espreitar, muitos a dizerem segredinhos...)

(Apartamento de SILVESTRE e MARIANA. Chega ABEL)

SILVESTRE – Então?

ABEL – Nada.

SILVESTRE – Não conseguiu nada?

ABEL *(puxa um banco e senta-se)* – Fui ao escritório. Disse ao contínuo que queria falar com o administrador Moraes. Mandaram-me entrar para uma sala e, daí a pouco, chegou ele. Assim que eu disse ao que ia, tocou a campainha, e quando o contínuo apareceu mandou-o acompanhar-me à porta. Eu ainda quis falar, explicar-me, mas ele virou-me as costas e saiu. No corredor, cruzei-me com a pequena do segundo andar: olhou-me com ar de desprezo. Enfim, fui posto na rua.

SILVESTRE *(dando um murro na mesa)* – Esse tipo é um canalha!

ABEL - Foi o que me chamou há bocado quando lhe telefonei para casa. Chamou-me canalha e desligou.

MARIANA – E agora?

ABEL – Agora? Se não fosse um velho, dava-lhe duas bofetadas. Assim, nem isso posso fazer...

SILVESTRE *(levanta-se e percorre a cozinha em passos agitados)* – Esta vida... Esta vida é um monturo! Porcaria, porcaria e nada mais! Não há, então, remédio?

ABEL – Receio bem que não. Farei apenas aquilo que devo...

SILVESTRE – O que deve? Não percebo...

ABEL – É simples. Não posso continuar aqui. Toda a gente na vizinhança sabe o que aconteceu. Parecerá o cúmulo do descaramento a minha permanência. Além disso, é natural que Dona Lídia não se sinta bem sabendo-me aqui e sabendo o que os vizinhos dizem.

SILVESTRE – O quê? Quer-se ir embora?

ABEL *(com um sorriso cansado)* – Se quero ir-me embora? Não, não quero, mas devo. Já arranjei quarto. Amanhã farei a mudança... *(Encarando SILVESTRE e MARIANA)* Não olhem para mim dessa maneira, por favor!... *(MARIANA chora. SILVESTRE põe as mãos sobre os ombros de ABEL, quer falar e não consegue...)* Então... então...

SILVESTRE *(com um sorriso forçado)* – Se eu fosse mulher também chorava. Mas como não sou... como não sou...

(SILVESTRE vira-se bruscamente para a parede, como quem não quer lhe vejam o rosto)

ABEL – Então? Vamos chorar todos? Seria uma vergonha...

MARIANA – Tenho tanta pena de que se vá embora! *(soluça)* Já estávamos habituados. Era como se fizesse parte da família!...

ABEL *(comovido, olha para um e para outro)* – Sinceramente, acham que devo ficar?

SILVESTRE *(hesita um segundo)* – Não.

MARIANA – Oh, Silvestre por que não dizes que sim? Talvez ele ficasse!...

SILVESTRE – És tonta, mulher. O Abel tem razão. Vai-nos custar muito, mas que havemos de fazer?

MARIANA *(assoa-se, enxuga os olhos)* – Mas venha cá de vez em quando fazer-nos uma visita, sim, senhor Abel?

ABEL – Só se me prometer uma coisa...

MARIANA – O quê? Prometo tudo!...

ABEL – Que põe de parte, de uma vez para sempre, o senhor Abel, e passa a tratar-me por Abel, sem a senhoria. Está combinado?

MARIANA – Está combinado.

SILVESTRE – Aborrecido?

ABEL – Não é caso para menos. Já basta para nos atormentar o mal que fazemos conscientemente... Como vê, o simples facto de existirmos pode ser um mal.

SILVESTRE – Ou um bem.

ABEL – Neste caso, não foi. Se eu não tivesse vindo morar para a sua casa, talvez isto não tivesse sucedido.

SILVESTRE – Talvez... Mas, se a pessoa que escreveu a carta estava decidida a escrevê-la, arranjará maneira de fazer a denúncia. O Abel serviu tão bem, para o efeito, como qualquer outro.

ABEL – Tem razão. Mas logo aconteceu comigo!...

SILVESTRE – Consigo, que tem tido o maior cuidado, que corta todos os tentáculos!...

ABEL – Não brinque.

SILVESTRE – Não estou a brincar. Cortar tentáculos não basta. O Abel vai-se embora amanhã. Desaparece, corta o tentáculo. Mas o tentáculo ficará aqui, na minha amizade por si, na transformação da vida da D. Lídia.

ABEL – É o que eu lhe dizia há pouco. O simples facto de existirmos pode ser um mal.

SILVESTRE – Para mim foi um bem. Conheci-o e fiquei seu amigo.

ABEL – E que ganhou com isso?

SILVESTRE – A amizade. Acha pouco?

ABEL – Não, decerto...

(SILVESTRE faz e acende um cigarro e fala através de uma nuvem de fumo)

SILVESTRE – O seu mal, Abel, é não amar.

ABEL – Sou seu amigo e a amizade é uma forma de amor. *(ABEL ganha um jogo)*

SILVESTRE – De acordo...

(Novo silêncio...)

(À mesa; ROSÁLIA, ANSELMO e CLÁUDIA estão a acabar de jantar. Conversa voltou ao caso LÍDIA)

ANSELMO *(ao fim de alguns momentos)* – A mim, o que me faz confusão é que a D. Lídia tenha ido na conversa de um vagabundo que anda por quartos alugados... Que diabo podia ela esperar?

ROSÁLIA – Não faz confusão nenhuma. Ainda há bocado disseste que não se pode esperar outra coisa de pessoas com a vida dela!...

(ANSELMO já acabou de jantar; vai-se servindo de sucessivos bagacinhos enquanto debita sentenças. Mais uns momentos de jantar em silêncio)

ANSELMO – Isto é que são umas croias, hem?

ROSÁLIA – Gente sem vergonha...

ANSELMO – Eu, a ele não o censuro. É homem, aproveitou... Fez o seu dever. Mas ela, com tudo o que é bom em casa?!

ROSÁLIA – Bons vestidos, boas peles, boas joias...

ANSELMO – É o que eu te digo: quem dá uma cabeçada, dá duas, dá três...

Está-lhe na massa do sangue. Só estão bem a pensar em pouca vergonha!

ROSÁLIA – Ainda se fosse só a pensar!...

ANSELMO – E logo com o hóspede do sapateiro, nas barbas do senhor Morais!

ROSÁLIA – É preciso não ter vergonha nenhuma!

(CLÁUDIA já acabou de jantar; pede licença, levanta-se e sai. ROSÁLIA também bebe bagacinhos com ANSELMO)

ANSELMO *(após um pausa)* – Visto isso, há que tomar uma atitude...

ROSÁLIA – Ah, pois há...

ANSELMO – Temos que agir.

ROSÁLIA – Também acho.

ANSELMO – A Cláudia não pode continuar a dar-se com essa mulher. Seria um mau exemplo.

ROSÁLIA – Nem eu consentia! Estava, até, para te falar nisso.

ANSELMO – E quanto a nós, as conversas com essa desavergonhada, acabaram. Nem bom dia, nem boa tarde. Faz-se de conta que não existe.

(Mais um silêncio na conversa. Mais um bagacinho.)

ANSELMO – Há mulheres que constituem uma nódoa que alastra no meio das pessoas honestas!

ROSÁLIA – Estava a pensar isso mesmo.

ANSELMO – Há mulheres que mereciam desaparecer da face da terra...

ROSÁLIA – Nem mais...

(ROSÁLIA levanta-se e pega num saco de pano do pão)

ROSÁLIA – Vou pôr o saco do pão à porta.

(ROSÁLIA sai. No rés-do-chão encontra-se com MARIANA, que também vai pôr o saco do pão à porta. MARIANA está a limpar os olhos, percebe-se que esteve a chorar. Passa por elas o EMPREGADO DO RESTAURANTE que vem trazer as marmitas com o jantar de LÍDIA; sobe, LÍDIA abre-lhe a porta, ele entrega o jantar e a factura; sai)

ROSÁLIA *(para MARIANA)* – Então, D. Mariana! Parece muito triste...

(trocam algumas palavras em voz baixa; ROSÁLIA volta para casa apressadamente.)

ROSÁLIA (*para ANSELMO*) – E as novidades ainda não acabaram... Queres saber? O hóspede do sapateiro... já está de malas aviadas...

ANSELMO – Isto dos quartos alugados também tem que acabar!

(Ficam os dois a cochichar... **ROSÁLIA** também bebe bagacinho)

(*No seu apartamento, SILVESTRE continua o jogo de damas e a conversa filosófica com ABEL*)

SILVESTRE – Quando lhe disse que o seu mal era não amar, supôs que me referia ao amor por uma mulher?

ABEL – Afinal, referia-se ou não ao amor por uma mulher?

SILVESTRE – Não.

ABEL – Então?

SILVESTRE – A outra espécie de amor. Fraternidade. Sabe o que isso é? Nunca lhe aconteceu, ao passar na rua, sentir um desejo súbito de abraçar as pessoas que o cercam?

ABEL – Não se zangue mas nunca me aconteceu isso, palavra de honra.

SILVESTRE – Aí é que está o amor em que eu falava. E se nalguma coisa hoje acredito, é no amor, neste amor.

ABEL – É... é belo ouvir-lhe dizer isso. Mas é uma utopia. E uma contradição também. Pois não disse que a vida é um monturo e uma porcaria?

SILVESTRE –... porque uns tantos assim a quiseram. Esses tiveram, e têm, continuadores.

ABEL – Também desejaria abraçar esses?

SILVESTRE – Não levo a pieguice a esse ponto. Como poderia eu amar os responsáveis pelo desamor entre os homens?

ABEL – Pas de liberté pour les ennemis de la liberté...

SILVESTRE – Parece francês, mas não percebo...

ABEL – É uma frase de Saint-Just, um dos homens da Revolução Francesa. Diz mais ou menos que não deve haver liberdade para os inimigos da liberdade. Aplicando-a à nossa conversa, pode dizer-se que devemos odiar os inimigos do amor.

(*Apartamento de ROSÁLIA e ANSELMO; quarto de CLÁUDIA. CLÁUDIA dá voltas na cama, entre o sono e o sobressalto*)

CLÁUDIA – Como é que eu vou viver com o que não contei aos meus pais? Como é que eu vou viver com este segredo? Não posso. O segredo pesa mais que as minhas forças. Mas tenho que pensar muito bem em tudo o que aconteceu, desde que entrei no gabinete do senhor Moraes, atrevendo-me a perguntar-lhe o que é que se passou com a minha vizinha... E o momento em que saí do gabinete ... Safa! Eu fui um bocado atrevida em ir falar com o senhor Moraes sobre questões pessoais... Pus-me a jeito para ele me perguntar se estava ali porque sou amiga da D. Lídia, ou porque tenho amizade por ele... (*O incómodo de CLÁUDIA é também físico: refresca-se, abana-se... Está afrontada*) E pronto... a partir desse momento... tive que dizer que, sim senhor, ele é muito boa pessoa e tem sido muito bom para mim... e espero que assim continue... Coisas desse género. E ele a responder com declarações de muita confiança... Tanta confiança... que até se permitiu contar-me os seus segredos... E foi assim que ficou a haver um segredo entre nós. E depois do primeiro segredo... vieram as confidências...

(*No apartamento das quatro mulheres, AMÉLIA volta à sala onde as outras jantaram. AMÉLIA vê as horas e diz para ADRIANA.*)

AMÉLIA – Depressa, liga a telefonia. Está na hora.

(*ADRIANA surpreendida, liga a telefonia; ouve-se o locutor anunciar o IV andamento da Nona Sinfonia de Beethoven: Ludwig van Beethoven –Orquestra e Coro do Teatro Alla Scala, dirigidos pelo maestro Daniel Barenboim*)

ADRIANA – A Nona! Oh, que bom. Como é que a tia já sabia?

AMÉLIA (*misteriosa*) – Eu sei sempre mais do que aquilo que devia saber.

(No apartamento de **ANSELMO**, quarto de **CLÁUDIA**)

(**CLÁUDIA** vai seguindo a “conversa” com o travesseiro...)

CLÁUDIA – O senhor Moraes, disse-me que eu sou bonita... Já mo têm dito! E que eu tenho... um não sei quê. Isso é que nenhuma rapaz novo me disse. E eu nem sequer sei muito bem o que é... Mas calculo que seja... um não sei quê. Mas quando ele estendeu a mão para me tirar um cabelo dos ombros... eu até julguei que ele me tinha passado ou ia passar a mão pela cara. E quando eu, logo a seguir, eu disse que tinha que me ir embora... ele chamou-me... tontinha. E disse que só queria o meu bem. E depois, quando se aproximou mais ainda... e eu senti os beijos dele na minha cara, à procura da minha boca... e aquele cheiro a tabaco frio... E depois contou-me, então, que deixou a D. Lídia porque ela se portou indignadamente... Ele até me disse que, se eu quisesse, podia contar aos meus pais, desde que dissesse que ele só deixou a D. Lídia porque elase portou indignadamente... Porque não é homem para deixar uma mulher sem uma razão muito forte. (**CLÁUDIA** passa a cara por água na bacia do lavatório do quarto... com que lavasse os pontos do seu corpo onde **PAULINO MORAIS** tocou) Depois o senhor Moraes contou-me que, de há um tempo para cá, não se sentia bem ao pé da D. Lídia... Porque pensava noutra pessoa... Eu fiquei cheia de curiosidade para saber, mas ele revelou o segredo logo a seguir: “Era em si que eu pensava, Cláudinha!...” (diz com mais vaidade que relutância) ... Era em mim que o senhor Moraes pensava, quando estava com D. Lídia! (**CLÁUDIA** volta a refrescar-se) Só tenho uma saída: contar tudo aos meus pais. Já amanhã. (nova pausa) Estou com curiosidade em saber como é que eles vão ajudar-me?...

(No apartamento de **SILVESTRE**)

ABEL (murmura com sorriso contrafeito) – Há de concordar que o que me tem estado a dizer é um tanto subversivo...

SILVESTRE – Se isto é subversivo, tudo é subversivo, até a respiração. Se os homens se odiarem, nada poderá fazer-se. Todos seremos vítimas dos ódios. Todos nos mataremos nas guerras que não desejamos e de que não temos responsabilidade. Hão de pôr-nos diante dos olhos uma bandeira, hão de enchernos os ouvidos com palavras. E para quê, afinal? Para criar a semente de uma nova guerra, para criar novos ódios, para criar novas bandeiras e novas palavras. É para isso que vivemos? Para fazer filhos e lançá-los na fornalha? Para construir cidades e arrasá-las? Para desejar a paz e ter a guerra?

ABEL (sorrindo com tristeza) – E o amor resolverá tudo isso?

SILVESTRE – Talvez. Se os que sofrem se convencessem de que esta é a verdade, talvez fôssemos a tempo... (Interrompeu-se, como se uma preocupação lhe assaltasse o espírito) Mas não esqueça, Abel!... Amar com um amor lúcido e activo! Activo, sim, mas lúcido! E lúcido acima de tudo! (Sorrindo) Falou o sapateiro. Se outra pessoa me ouvisse, diria: “Fala bem de mais para sapateiro. Será um doutro disfarçado?”

ABEL (rindo) – Será um doutor disfarçado?

SILVESTRE – Não. Sou apenas um homem que pensa.

(No apartamento de **EMÍLIO**, ele está sozinho; anda descalço, a fumar corre a casa toda, com um copo na mão. Acende um cigarro; e apaga-o. Liga o aparelho de rádio; e desliga-o.)

EMÍLIO – Ambicionei tanto este dia... Gozei-o completamente até voltar a casa. Fiquei sozinho e livre! Jantei num restaurante caro. Estava tão feliz que no restaurante me cobraram o dobro pela refeição e não protestei. Comei e bebi. Paguei e até dei gorjeta. Passei pela Baixa: os reclames luminosos do Rossio flamejavam: lá

estava a máquina de costura, o copo de vinho do Porto. E lá estava a estátua do imperador Maximiliano do México e as colunas do Teatro Nacional. Voltei cansado. E foi só entrar em casa e vieram-me logo estes pensamentos idiotas. Que vou fazer amanhã? Orgias? Pândegas? Aventuras com mulheres? Talvez algo mais elevado e digno? Mas o quê? Posso dar um passeio pelo campo; ir ver as árvores de Sintra e o

Castelo dos Mouros. Posso passear pelas praias do litoral. Que quero eu? Na verdade só sei que quero outra coisa. Mas o quê? E que vou fazer amanhã? Estou livre. Mas ainda não me habituei à liberdade... Mas a liberdade tem, que ser mais do que isto! O hábito da liberdade! É preciso habituar-me... (*Senta-se na beira da cama: cansado, sonolento*) Se continuo a pensar desta maneira... acabo por desejar que eles voltem... É preciso... habituar-me...(adormece...)

(*No apartamento das quatro mulheres ouve-se a Nona Sinfonia de Beethoven; estão as quatro lentamente a abrir o embrulho... De onde emerge a máscara de Beethoven. Espanto geral*)

AMÉLIA (*para ADRIANA*) – Ouvi-te dizer, em tempos, que gostavas de ter a máscara dele... Quis fazer-te uma surpresa!...

ADRIANA (*abraçando-a, comovida*) – Oh, minha querida tia!

CÂNDIDA – Mas... mas o dinheiro?

AMÉLIA – Isso não importa. É o meu segredo...

(*ADRIANA e ISAURA olham-se e olham a tia furtivamente. Nos olhos de AMÉLIA só havia ternura.*)

(*Começa a ouvir-se o tango da cena seguinte: La Yumba, tango instrumental de Osvaldo Pugliese, interpretado pela orquestra do autor, 1946. Sobre a música do tango, no apartamento de JUSTINA e CAETANO...*)

JUSTINA – Faça de conta que nada se passou a noite passada. Por mim, farei o mesmo...

CAETANO – Talvez não seja possível.

JUSTINA – Conhece muitas mulheres lá fora, pode divertir-se com elas...

CAETANO – E se eu quiser usar dos meus direitos de marido?

JUSTINA – Não poderei recusar-me. Mas há de cansar-se...

CAETANO – Parece que compreendo... Por que não procedeu assim esta noite?

JUSTINA – Se o senhor tivesse alguma dignidade, não faria essa pergunta! Já se esqueceu que lhe cuspi na cara? O senhor é um vicioso. (*O braço direito de CAETANO move-se e prende JUSTINA por um pulso, mantendo-a segura. CAETANO aperta-a nuns passos violentos de tango; fala com voz rouca... Acompanhando a cena, ouve-se La Yumba, tango. É neste ritmo que CAETANO e JUSTINA lutam, e “dançam”*)

CAETANO – Tens razão... Sou um vicioso. Bem sei que não gostas de mim, mas, desde que te vi na outra noite, nua, fiquei doido. Estás a ouvir-me? Fiquei doido. Se não tivesse vindo esta noite, morria!...

JUSTINA (*tentando libertar o pulso*) – Deixe-me! Deixe-me!

(*CAETANO tenta agarrar o outro braço da mulher. JUSTINA crava os dentes nos dedos que a seguravam. CAETANO grita. JUSTINA liberta-se, foge para a cozinha.*)

CAETANO (*sentado na cama, grotesco, meio nu*) – Mesmo com alguma repugnância... Não posso recusar-lhe a assistência técnica que todo o marido deve dar à esposa... (*ri-se*) Assistência técnica... esta é boa!... (*ri-se*) Não há dúvida que fui um grande tango. A carta anónima para a Justina, estava-se mesmo a ver que não dava resultado nenhum... Isto com ela só lá vai é com assistência técnica... (*ri-se. ... Entra LÍDIA, à média luz, arranja-se para sair, CAETANO olha para a janela, como quando vai espiar LÍDIA*) Mas a outra carta anónima... acertou em cheio... (*CAETANO falando em direcção da janela de LÍDIA onde que continua a arranjar-se para sair*) Desprezaste-me! Pagaste-mas! Ou eu não me chamasse Caetano!

(*No apartamento de SILVESTRE*)

SILVESTRE – O Abel vai-se embora, talvez nunca mais nos voltemos a ver... Se não posso aconselhá-lo, pensei que posso pelo menos dizer-lhe que a vida sem o amor, a vida assim como a descreveu há pouco, não é vida, é um monturo, um cano de esgoto!

ABEL (*ergue-se, impulsivo*) – É tudo isso, sim senhor! E que lhe havemos de fazer?

SILVESTRE (*erguendo-se também*) – Transformá-la!

ABEL – Mas o homem...

SILVESTRE – Ouça, Abel! Quando ouvir falar no homem, lembre-se dos homens. O Homem, com H grande, como às vezes leio nos jornais, é uma mentira, uma mentira que serve de capa a todas as vilanias. Toda a gente quer salvar o Homem, ninguém quer saber dos homens.

ABEL (*fecha a mala*) – E que podemos nós fazer? Eu? O senhor?

SILVESTRE – Vivemos entre os homens, ajudemos os homens.

ABEL – O que faz o senhor para isso?

SILVESTRE – Conserto-lhes os sapatos...

(*ABEL e SILVESTRE encaminham-se para a porta da rua*)

SILVESTRE – Que pensa fazer, Abel?

ABEL – Que penso fazer? Uma coisa muito simples: penso viver. Saio da sua casa mais seguro do que quando nela entrei. Não porque me sirva o caminho que me apontou, mas sim porque me fez pensar na necessidade de encontrar o meu. Será uma questão de tempo...

SILVESTRE – Abel! Tudo o que não for construído sobre o amor gerará o ódio!

(*SILVESTRE e ABEL Abraçam-se*)

ABEL (*para SILVESTRE*) – Tem razão, meu amigo. Mas talvez tenha de ser assim durante muito tempo... O dia em que será possível construir sobre o amor não chegou ainda...

(*CLÁUDIA ouve saltos altos no andar de baixo. Os saltos indicam que LÍDIA se encaminha para a porta da rua. Ouve-se abrir e fechar a porta. CLÁUDIA olha para o relógio*)

CLÁUDIA – Onde irá a D. Lídia a estas horas da noite?

(*ABEL de mala na mão está a caminho da porta de saída. SILVESTRE acompanha-o; ABEL devolve-lhe as chaves de casa. LÍDIA sai para a rua, cruzando-se com SILVESTRE e ABEL*)

LÍDIA – Boa noite, senhor Silvestre.

LÍDIA – (*para ABEL, hesitando, pois não sabe o nome*) – Boa noite...

ABEL (*apresentando-se*) – Abel. O meu nome é Abel Nogueira.

FIM

Anexo 2 – 1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis. Adaptação de Helder Mateus da Costa a partir da obra O Ano da Morte de Ricardo Reis de José Saramago

1936, O Ano da Morte de Ricardo Reis

Adaptação, dramaturgia e encenação de Helder Mateus da Costa

Distribuição de Personagens:

Ricardo Reis – Adérito Lopes

Fernando Pessoa – Ruben Garcia

Lídia – Sónia Barradas

Marcenda – Carolina Parreira

Salvador – Samuel Moura

Doutor Sampaio – João Maria Pinto

Victor – Sérgio Moras

I ACTO

Cena 1.

(Projeção: navio Navio Highland Brigade chega ao Cais do Sodré - buzinas, som do mar.)

Cena 2.

(Projeção: Hotel: Surge SALVADOR; RICARDO REIS chega com mala; homem obriga-o a deixar carregar a mala; FERNANDO PESSOA com disfarce: Marreco, boina...mas bigode)

SALVADOR – Muito prazer, senhor...

RICARDO REIS – Ricardo Reis, médico...

SALVADOR – Eu sou o Salvador, ao seu serviço... veio do Brasil...bela terra...então, voltou à Europa! Há muita confusão, sabe? guerra da Etiópia, o Mussolini...

RICARDO REIS – Não sabia.

SALVADOR – aqui não vai ser uma boa passagem de ano... tenho lá uns primos.

RICARDO REIS – No Rio de Janeiro?

SALVADOR – Não, em S. Paulo...é gente de trabalho... Pode descer às 8 horas, já se serve o jantar.

RICARDO REIS – Muito obrigado, senhor... ?

SALVADOR – Salvador, Salvador...

RICARDO REIS – Não tenho apetite, vou descansar. Mas quero pedir-lhe um quarto de onde se veja o rio.

SALVADOR – Nesse caso, é o quarto 201...

Cena 3

(Entra LÍDIA; Traço de luz no chão)

SALVADOR – Lídia... acompanha o Senhor Doutor ao quarto.

(LÍDIA indica e sai.)

Cena 4

(SALVADOR e LÍDIA no hall)

SALVADOR – Então? Disse alguma coisa?

LÍDIA – Não, nada.

SALVADOR – Nem tentou...

LÍDIA – Não, nada.

SALVADOR – Um médico, vir do Brasil...tens que o pôr a falar.r

Cena 5

(No quarto 201 do hotel; **RICARDO REIS** despe casaco; **FERNANDO PESSOA** surge no escuro)

RICARDO REIS (sorriso) – Olá!

FERNANDO PESSOA – Viva, senhor Ricardo Reis. (Abraços)

RICARDO REIS – Que surpresa agradável. Não esperava...

FERNANDO PESSOA – De vez em quando, dou uma volta por aí. Ainda tenho oito meses.

RICARDO REIS – Oito meses?

FERNANDO PESSOA – Sim, as contas são iguais ao nascimento. Durante 9 meses, ainda não nos vêem, mas todos os dias falam de nós. Quando morremos são precisos 9 meses para definitivamente nos esquecer.

(**RICARDO REIS** com papel na mão para entregar a **FERNANDO PESSOA**)

FERNANDO PESSOA – Já não sei ler.

RICARDO REIS – Fernando Pessoa faleceu. Stop. Parto para Glasgow. Stop. Álvaro de Campos.

FERNANDO PESSOA – Ah, foi ele quem o avisou!

RICARDO REIS – Também vim porque houve uma Revolução no Brasil...

FERNANDO PESSOA – Que diabo oh Reis, você anda sempre a fugir de Revoluções! Eram bolchevistas?

RICARDO REIS – Sim, mas em meia dúzia de dias resolveram tudo.

FERNANDO PESSOA – Você continua monárquico?

RICARDO REIS – Sim, sem Rei.

FERNANDO PESSOA – Boa contradição.

RICARDO REIS – Como muitas das suas.

FERNANDO PESSOA (levanta-se, frente ao espelho) – curioso, não me vejo ao espelho.

RICARDO REIS – É uma sombra. Como soube que eu estava neste hotel?

FERNANDO PESSOA – Quando se é morto sabe-se tudo. Ninguém me viu, entrei normalmente.

RICARDO REIS – Não passou pelas paredes?

FERNANDO PESSOA – Que ideia! Isso são histórias de fantasmas! (Som de duas badaladas horas) É tarde, vou indo...

RICARDO REIS – Pois, tem a sua avó Dionísia no jazigo...

FERNANDO PESSOA – Já deixou de me maçar, coitadinha!

RICARDO REIS – E ficamos assim, sem conversar?

FERNANDO PESSOA – Eu apareço, esteja descansado.

RICARDO REIS – Podíamos marcar...

FERNANDO PESSOA – Nem pensar! Ricardo Reis Já me livre de essa mania das reuniões marcadas, dos horários...eu apareço.

RICARDO REIS – Então, posso desejar-lhe um feliz ano novo?

FERNANDO PESSOA – Com certeza. Não me faz mal nenhum Feliz ano novo, Ricardo.

(*FERNANDO PESSOA sai.*)

Cena 6

(*Projeção : fotos dos Ministros*)

Radio/ Voz Off: enquanto as grandes potências desabam, Portugal aguentará e dará lições ao mundo...

(*No hall do Hotel Bragança entram MARCENDA e DOUTOR SAMPAIO.*)

DOUTOR SAMPAIO – Sr. Salvador...

(*Entra SALVADOR*)

SALVADOR – Oh! Doutor Sampaio, menina Marcenda! Fizeram boa viagem? Aposto que Coimbra está no mesmo sítio?!

DOUTOR SAMPAIO – Tudo em ordem, Sr. Salvador.

SALVADOR – E a menina está melhor?

DOUTOR SAMPAIO – Temos de ter esperança.

MARCENDA – A minha mão não tem vida. Que infelicidade!

SALVADOR – Chegou um senhor médico, do Brasil.

DOUTOR SAMPAIO – Pode ser que ele te ajude, Marcenda.

MARCENDA – Deus o oiça, meu pai.

(*Chega RICARDO REIS*)

SALVADOR – Sr. Doutor Ricardo Reis, apresento-lhe o Doutor Sampaio e a sua filha, a menina Marcenda.

RICARDO REIS – Muito prazer.

DOUTOR SAMPAIO – O senhor. é médico, gostaria de saber a sua opinião sobre a doença da minha filha.

RICARDO REIS – Estou ao vosso serviço, com certeza.

DOUTOR SAMPAIO – Depois combinaremos essa consulta. Até logo.

(*MARCENDA e DOUTOR SAMPAIO saem*)

RICARDO REIS – Até logo, Sr. Salvador

SALVADOR – Vai dar uma vultinha...onde é que vai? Vai ver algum amigo?

RICARDO REIS – Vou por aí, matar saudades...até à Baixa...

Cena 7

(*Chuva, trovoadas; RICARDO REIS regressa ao hotel; No hall surge SALVADOR*)

SALVADOR – Já de regresso.

RICARDO REIS – Chuva, estava desagradável. Depois, não conheço ninguém. Nem nos cafés onde eu ia...o Martinho... os amigos desapareceram...

SALVADOR – Se calhar também fugiram para o Brasil, ou para outros sítios.

RICARDO REIS – Quem sabe...vou –me encostar um bocadinho...

SALVADOR – Não sei se a Lídia já arranjou o quarto...vá andando, que eu mando –a lá.

(*Ouve-se assobio; surge VICTOR na direita baixa; recebe informações de SALVADOR*)

Cena 8

(*No quarto RICARDO REIS está a ler o jornal*)

RICARDO REIS – Lídia... chama-se Lídia... Lídia... eu acho-a muito bonita. (*Ela sai, apressada, cabeça baixa*) Que estúpido (*folheia jornal, vê publicitada a peça de teatro em cena no Teatro Nacional*) Tá-Mar... no Teatro Nacional! (*levanta –se, sai para o teatro, senta-se na plateia*)

Cena 9

(Projeção: Cartaz Tá-Mar; som de muitos aplausos surge MARCENDA e DOUTOR SAMPAIO depois de assistirem ao espetáculo vestem abrigos)

RICARDO REIS – Então também vieram ao Teatro... Gostaram?

MARCENDA – Eu gostei muito, até chorei.

DOUTOR SAMPAIO – Muito bem representada. A D. Palmira Bastos...

RICARDO REIS – O Doutor Sampaio vem com frequência a Lisboa?

DOUTOR SAMPAIO – Uma vez por mês, por causa da Marcenda...

MARCENDA – É um incómodo, temos de acabar com isso.

RICARDO REIS – Não diga isso, a menina merece todos os sacrifícios...

(Separam –se; saem MARCENDA e DOUTOR SAMPAIO; RICARDO REIS caminha de costas pelo espaço do palco e cruza com LÍDIA que surge com vários lenções na mão; corredor do hotel)

RICARDO REIS – Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio./Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos/ Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas. Enlacemos as mãos). *(RICARDO REIS e LÍDIA enlaçam as mãos; LÍDIA sai)*

Cena 10

(RICARDO REIS chega ao quarto e vê FERNANDO PESSOA sentado aos pés da cama)

RICARDO REIS – Não o esperava a esta hora.

FERNANDO PESSOA – Incomodo o meu amigo?

RICARDO REIS – Bem, é que posso ter uma visita, e se está aí imagine o susto!

FERNANDO PESSOA – Ninguém me vê.

RICARDO REIS – Sim, mas compreende... pode haver uma situação de intimidade, é desagradável.

FERNANDO PESSOA – O quê? por eu estar a ver? Mas Deus que está em toda a parte, com certeza que está a ver essas situações como diz, “de intimidade”...

RICARDO REIS – Deus? Sim, mas a Deus já nos habituámos...com o meu amigo é diferente.

FERNANDO PESSOA – Chegou há 3 semanas e já recebe visitas galantes, espero que sejam galantes.

RICARDO REIS – É uma criada do hotel.

FERNANDO PESSOA – Uma criada! Meu caro Reis, um esteta amigo íntimo de todas as deusas do Olimpo, sai-me cativo de uma criada!

RICARDO REIS – Chama-se Lídia, Lídia! ...Mas eu não estou cativo.

FERNANDO PESSOA – Lídia...tanto implorou que lhe chegou uma Lídia...mais sorte que o Camões que nunca encontrou uma Natércia...você não é o mesmo...

RICARDO REIS – O poeta é um fingidor, você o disse.

FERNANDO PESSOA – Sim, o pior é que morri antes de descobrir se é o poeta que se finge de homem, ou o homem que se finge de poeta.

RICARDO REIS *(boceja)* – meu caro Fernando...

FERNANDO PESSOA – Está bem , eu retiro-me. Sempre ouvi dizer que as criadas que se dedicam aos patrões são muito carinhosas.

RICARDO REIS – Isso é comentário de um despeitado.

FERNANDO PESSOA – Provavelmente. Vou deixá-lo em paz...

RICARDO REIS – Quando volta?

FERNANDO PESSOA – Depois desta conversa desagradável, ainda quer que eu volte!

RICARDO REIS – Não tenho com quem falar...E deixe a porta encostada, pode ser que...

Cena 11

(FERNANDO PESSOA sai. Entra LÍDIA e atravessa o corredor do hotel, vê RICARDO REIS a dormir, senta-se na cama e acorda-o com um sopro)

RICARDO REIS – Não queiras, Lília, edificar no espaço/ Que figuras futuro, ou prometer-te/Amanhã. Cumpre-te hoje, não esperando./Tu mesma és tua vida./Não te destines, que não és futura./Quem sabe se, entre a taça que esvazias,/ E ela de novo enchida, não te a sorte /Interpõe o abismo?

LÍDIA – O teatro foi bonito?

RICARDO REIS – Foi.

LÍDIA – Tenho frio.

(Envolvem-se. Luz baixa)

Cena 12

(Restaurante do hotel, SALVADOR prepara a mesa, chega RICARDO REIS)

SALVADOR – Senhor doutor! Dormiu bem?

RICARDO REIS – Muito bem.

SALVADOR – Quer um pãozinho, com manteiga?

RICARDO REIS – Quero um café e o jornal.

SALVADOR – Aqui está o jornal...

(SALVADOR sai)

Cena 13

(MARCENDA surge no centro de cena vê RICARDO REIS na sala e arranja-se especialmente – cabelo, olhos, lábios, aproxima-se da mesa de RICARDO REIS que lhe faz sinal para sentar)

RICARDO REIS – Não foi passear?

MARCENDA – Estava cansada, não tive paciência para andar a dar voltas com o meu pai.

RICARDO REIS – E ele não se aborrece?

MARCENDA – Pelo contrário, até fica mais à vontade...

RICARDO REIS – Ah...

MARCENDA – Sim, ele tem uma amante. E acho bem, é viúvo...

(Radio - Anúncio Studebaker ditador)

Radio/ Voz off: A grande novidade automóvel, studebaker: o ditador!

RICARDO REIS – Um carro com nome de ditador...

MARCENDA – É a moda...

RICARDO REIS – Quer tomar um chá? Um café?

MARCENDA – Um café...

(Entra SALVADOR traz bandeja com chávenas, serve cafés)

SALVADOR – Um cafezinho para a menina e outro para o senhor doutor...
(risos cínicos)

SALVADOR – Sr. Doutor ao seu dispor!

RICARDO REIS *(indicando-lhe a saída)* – Faça favor.

Cena 14

(RICARDO REIS e MARCENDA no restaurante do hotel)

MARCENDA *(agarra na mão inerte)* – O que acha disto?

RICARDO REIS – Não sou especialista *(segura-lhe na mão)*...há quanto tempo?

MARCENDA – Quatro anos...massagens, dizem que não tem cura...

RICARDO REIS – Teve algum desgosto?

MARCENDA *(chora)* – Foi desde que a minha mãe morreu...

RICARDO REIS – Não mexe o braço porque não pode, ou porque não quer?

MARCENDA – Tem algum conselho a dar-me?

RICARDO REIS – Se está doente do coração, também está doente de si mesma.

MARCENDA – Acha que tenho cura?

(LÍDIA vem buscar a bandeja e sai a tremer; surge DOUTOR SAMPAIO, senta-se na mesa com RICARDO REIS e MARCENDA)

RICARDO REIS – Doutor Sampaio, eu fui para o Brasil em 1919 quando se restaurou a Monarquia do Norte.

DOUTOR SAMPAIO – Ah, era Republicano...

RICARDO REIS – Olhe, Dr. Sampaio, não acredito em democracias e aborreço o socialismo.

DOUTOR SAMPAIO – A nós o que nos vale, neste cantinho da Europa, é termos um homem de alto pensamento e firme autoridade à frente do governo e do país. Ande por aí, e veja a diferença de agora para o seu tempo...veja, veja...

RICARDO REIS – Não tenho visto muito, mas tenho lido os jornais.

DOUTOR SAMPAIO – Os jornais... isso não chega...obras públicas, disciplina, uma nação inteira entregue ao trabalho sob a chefia de um grande estadista...

Uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo

RICARDO REIS – Boa ideia, Ricardo Reis doutor.... Uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo!

DOUTOR SAMPAIO – Gostou? Meu amigo... tem de ler a Conspiração, um grande livro do Tomé Vieira!

RICARDO REIS – Não deixarei de o ler...se mo aconselha...

(Projeções de Hitler a discursar)

Radio/Voz off: Num glorioso discurso brilhantemente aplaudido, Hitler apela à paz e concórdia entre os povos, a Europa está insegura: França e Espanha em reboiço e a pérfida Albion continua a atacar Portugal, esquecendo a nossa ancestral aliança e tentando interferir nas nossas colónias em África

RICARDO REIS – Onde vai o Quinto Império do padre António Vieira e do Fernando Pessoa?

DOUTOR SAMPAIO – É por isso que temos de agradecer a Deus o milagre de termos o Doutor Salazar...

RICARDO REIS – Desculpe, Doutor Sampaio ...o Senhor, doutor professor António de Oliveira Salazar!

DOUTOR SAMPAIO – Tem toda a razão, tem toda a razão...ele merece esses e muitos mais nomes

RICARDO REIS – A História o recompensará.

(Projeção: capa Sempre Fixe ou Ridículos – mão de ferro com veludo)

Cena 15

(Projeção: eleições em Espanha ganhou a esquerda; No hotel, barafunda, chegam Espanhóis ricos em fuga dos comunistas)

Cena 16

*(Banco de uma rua da baixa de Lisboa **RICARDO REIS** e **FERNANDO PESSOA** sentados)*

RICARDO REIS – Mas que confusão é esta? De Espanha, nem bom vento, nem bom casamento.

FERNANDO PESSOA – É o comunismo. Veio você a fugir do Brasil e qualquer dia estes vizinhos entram-lhe pela porta dentro.

RICARDO REIS – Já lhe disse que eu vim por sua causa.

FERNANDO PESSOA – Não acredito.

RICARDO REIS – Paciência, mas eu tenho de viver em qualquer lugar.

FERNANDO PESSOA – Tenha o amor da sua Lídia, se isso ainda dura, eu nem isso tive. E como estamos no Carnaval vista-se de domador, bota alta, casaco encarnado, e eu visto-me de morte, de preto, ossos pintados, você com o chicote, eu a assustar as velhas...não leve isto a sério, era a brincar, é Carnaval ninguém leva a mal.

Cena 17

*(Projeção carnaval do Rio de Janeiro anos 30, figuras anónimas, mascaradas, invadem a cena numa festa de carnaval, **FERNANDO PESSOA** persegue **RICARDO REIS** com um fato de esqueleto)*

Cena 18

*(**RICARDO REIS** e **LÍDIA** o quarto 201; **RICARDO REIS** doente, **LÍDIA** trata dele)*

RICARDO REIS –Atchim! Atchim!...

LÍDIA (com um chá) –Andou à chuva?

RICARDO REIS – Andei a fugir de um esqueleto!

LÍDIA – Credo!

RICARDO REIS – Distraí-me, devo ter pensado que estava no Brasil...Carnaval, folia, samba...chuvas tropicais...molha e seca-se logo... Atchim!

LÍDIA – *(entrega uma chávena de chá)* – Devagar, está quente...

(Batem à porta, entra SALVADOR)

SALVADOR – Dá licença, Sr. Doutor....É o Salvador!

RICARDO REIS – Entre, entre.

SALVADOR – Como se sente?

RICARDO REIS – Muito bem.

SALVADOR – Ainda bem! Ainda bem porque tem aqui uma contrafé da PVDE, a polícia de vigilância e defesa do Estado... *(entrega papel)*

RICARDO REIS – Mas... o que é que eu tenho a ver com isso? deve ser engano

SALVADOR – Esperamos que sim, mas não falte que pode ser perigoso, com licença Sr. doutor, eu estimo as melhoras...

(sai)

RICARDO REIS – Que chatice! o que é isto! O que é que querem de mim?

LÍDIA – Isto é um papel da Pevide.

RICARDO REIS – A Pevide? Que conversa é essa?

LÍDIA – É o nome que o povo lhe dá. Disse-me o meu irmão, que é marinheiro. E dizem que é gente má, há torturas, não deixam dormir, batem, chamam nomes...um Inferno. Tenha cuidado.

RICARDO REIS – Cuidado com quê? que raiva...esta gente...

LÍDIA – Olhe, que engraçado...já deixou de espirrar!

RICARDO REIS – É...há males que vêm por bem...

LÍDIA – Vá almoçar que só lhe faz bem...

(RICARDO REIS vai para o restaurando do hotel, vê DOUTOR SAMPAIO e MARCENDA, aproximarem-se e hesitarem)

DOUTOR SAMPAIO – Vamos, filha.

MARCENDA – Jantamos com o Doutor Reis?

DOUTOR SAMPAIO – Não é conveniente, chamaram-no à polícia de defesa do Estado, sempre achei que havia ali um mistério qualquer...

MARCENDA – Mas ele é médico, veio do Brasil.

DOUTOR SAMPAIO – Sabemos lá se é médico? Pode ter vindo fugido.

MARCENDA – Oh pai!

DOUTOR SAMPAIO – Cala-te, tu és uma criança, não conheces a vida.

(saem)

Cena 17

(RICARDO REIS cruza o palco dirigindo-se para o quarto)

RICARDO REIS – Marcenda... esta menina é uma figura romântica...a beleza clássica, é uma musa inspiradora...e depois atrai a minha ternura por estar injustamente diminuída...aquela mão, aquele braço...será virgem esperando um amor, procura carinho e afetividade...

Marcenda! *(RICARDO REIS adormece; sonha em casamento com MARCENDA; Projeções de labirintos que terminam em MARCENDA vestida de noiva que lhe dá ramo de flores; marcha nupcial,*

som de campainha acorda-o, RICARDO REIS acorda; cai um bilhete na sua cama) Marcenda e teve coragem de me marcar um encontro...tudo isto me apaixonou...Alto de Santa Catarina...

Cena 18

(Projeção: Miradouro do Adamastor; RICARDO REIS olha o rio Tejo; Surge FERNANDO PESSOA)

FERNANDO PESSOA – Você por aqui? À espera de alguém?

RICARDO REIS – Sim, espero uma pessoa.

FERNANDO PESSOA – Uma mulher?

RICARDO REIS – Sim, é uma mulher.

FERNANDO PESSOA – Bravo! Outra...duas em tão pouco tempo...

RICARDO REIS – Parece-me que os mortos são piores que os velhos, perdem o tento na língua.

FERNANDO PESSOA – Se calhar é o desespero de não terem dito o que queriam, na **altura certa**.

RICARDO REIS – Pois, deve ser isso. Fico prevenido.

FERNANDO PESSOA – Olhe que...

RICARDO REIS – Desculpe Fernando, eu não quero que essa pessoa o veja.

FERNANDO PESSOA – Ela não me vê. Pode é estranhar vê-lo a falar sozinho, coisa que acontece aos apaixonados.

(chega MARCENDA)

RICARDO REIS – Olhe, já vem aí.

FERNANDO PESSOA – Nada feia, um pouco magrizona para meu gosto.

RICARDO REIS *(ri)* – É a primeira vez que o ouço falar assim de mulheres. Ó sátiro oculto, ó garanhão disfarçado...

MARCENDA – Estava a falar sozinho...

RICARDO REIS – Sim, dizia uns versos de um amigo meu que morreu há uns meses... o Fernando Pessoa

MARCENDA – Acho que nunca li ...

(FERNANDO PESSOA sai)

RICARDO REIS – Entre o que vivo e a vida, entre quem estou e sou, durmo numa descida, descida em que não vou...Eram estes os versos...

MARCENDA – Tão simples, até eu os poderia ter feito.

RICARDO REIS – São simples, mas teve de vir alguém para os fazer é como os Lusíadas, é muito importante mas teve de ser o Camões a escrever...e a sua mão?

MARCENDA – Está aqui, na algibeira, como um pássaro morto. Desculpe o meu pai, anda enervado com as eleições em Espanha e ficou assustado por você ser chamado à polícia.

RICARDO REIS – Não há problema. Vou resolver o caso na polícia, não se aflija...

MARCENDA – Escreva-me para a posta-restante para Coimbra, a dizer o que se passou com a polícia.

(MARCENDA saiu, RICARDO REIS olhou mais tempo para o rio, saiu e viu que havia um 2º andar com escritos)

Cena 19

(RICARDO REIS na porta com a contra-fé, surge uma mão agarra o papel. Espera com o chapéu na mão; ouvem-se vozes de diferentes espaços)

Voz off: É médico? Veio do Rio de Janeiro? Esteve sempre no Hotel Bragança? Em que barco viajou? Veio sozinho? É casado? Quantos anos viveu no Brasil? Porque foi para lá? Emigrou? *(ri)* Os médicos não emigram. Não tinha doentes aqui? *(ri)* e voltou porquê? Para fazer o quê, se não veio fazer medicina? Sei muito bem que não faz medicina. Que amigos tinha no Rio? Militares, políticos? Estava no Rio quando se deu a última revolta? Não acha que é uma coincidência estranha vir para Portugal a seguir a uma intentona revolucionária? Também há espanhóis no hotel depois das eleições em Espanha...ah, fugiu do Brasil...tinha saudades do meu país...não teve medo de ser incomodado pelas autoridades Brasileiras? Se os revoltosos tivessem ganho, tinha ficado ou tinha voltado para Portugal? Teve problemas com autoridades? já teve amigos aqui? Nunca pensou em naturalizar-se Brasileiro? Acha Lisboa diferente? gosta do sossego nas ruas? Já há sopa dos pobres, não gosta? Victor leva o senhor doutor
(mão atira o chapéu)

Cena 20

(RICARDO REIS caminha na chuva, surge SALVADOR que o abriga com um guarda chuva até ao hotel; no hall)

SALVADOR – Então, Sr. Doutor maçaram-no muito?

RICARDO REIS – Não, foram muito amáveis, muito delicados.

SALVADOR – Mas, o que é que eles queriam?

RICARDO REIS – Informações sobre o nosso consulado no Rio de Janeiro...

SALVADOR – Essa agora!

RICARDO REIS – Que eu devia ter um papel assinado...burocracias...

SALVADOR – Sim senhor...estranho...bem , antes assim...

Cena 21

(LÍDIA e RICARDO REIS no 201)

LÍDIA – Então, como foi?

RICARDO REIS – Perguntam a vida toda a uma pessoa, a ver se descobrem qualquer coisa.

LÍDIA – E o que não descobrem, inventam.

RICARDO REIS – Vou sair do hotel.

LÍDIA – Nunca mais o vejo...se quiser, depois posso ir à sua casa, sempre o ajudo.

II ACTO

Cena 1

(Projeção da vista do alto de santa catarina; LÍDIA e RICARDO REIS estão na casa alugada do alto de santa catarina; LÍDIA Faz a cama; RICARDO REIS despe mobília tapada com panos, descobrindo o quarto da nova casa)

RICARDO REIS – Que bela mulher, este ar natural, sabe fazer tudo com bom gosto, sem esforço, tem prazer no que faz, vê –se que respeita a sua vida, seja no trabalho, seja na intimidade. Adoro o seu lado sexual, direto e sem preconceitos. Uma personalidade amoral, é isso. Será que ela me ama?

Quando, Lídia, vier o nosso outono/ Com o inverno que há nele, reservemos/
Um pensamento, não para a futura/ Primavera, que é de outrem,/ Nem para o estio, de quem somos mortos,/ Senão para o que fica do que passa - / O amarelo atual que as folhas vivem/ E as torna Diferentes.

LÍDIA – É bonito... o outono é quando se morre?

(**RICARDO REIS** sorri e não responde) fica com uma bela vista para o rio, cheio de sorte. Já não pensa voltar ao Brasil?

RICARDO REIS – O Brasil é sempre uma saudade. Rio de Janeiro... Mas aqui fico bem, protegido por este amigo do Camões e de D. João II, como escreveu o poeta Fernando Pessoa.

(*Som do mar e tempestade; projeção de tempestade*)

RICARDO REIS – O mostrengo que está no fim do mar /Na noite de breu ergueu-se a voar;/À roda da nau voou três vezes, /Voou três vezes a chiar, /E disse: «Quem é que ousou entrar/Nas minhas cavernas que não desvendo, /Meus tectos negros do fim do mundo?» /E o homem do leme disse, tremendo:/ «El-Rei D. João Segundo!»
(*fim de projeções; quarto da casa alugada no Alto De Santa Catarina*)

LÍDIA – Que engraçado, como é que sabe isso tudo?

RICARDO REIS – Quando andei no liceu a estudar, fizeram uma festa e eu fui escolhido para dizer este poema...

LÍDIA – E foi difícil?

RICARDO REIS – Se foi difícil! Primeiro que decorasse e não me enganasse...

LÍDIA – E nunca mais se esqueceu...

RICARDO REIS – E fiquei sempre a gostar de El –Rei D. João II...

LÍDIA – Agora, tenho de ir...

RICARDO REIS – Dá cá um beijo.

LÍDIA – Agora, não. (*sai*)

Cena 2

(*Quarto da casa alugada no Alto de Santa Catarina*)

FERNANDO PESSOA – Então foi para aqui que você veio morar... muito bem, casinha frente ao rio... Gaivotas, vê passar barquinhos à vela...

RICARDO REIS – Qual é o problema?

FERNANDO PESSOA – Nenhum. Tenho curiosidade em ver os poemas que vão aparecer (*ri*). Posso dizer-lhe que dentro de uns anos vão construir naquela colina lá ao fundo uma estátua do Cristo, a que o povo vai chamar o saca-rolhas...

RICARDO REIS – Porquê?

FERNANDO PESSOA – Porque vão pô-lo assim de braços abertos (*imita*)

RICARDO REIS – Já estava a dormir. Para chegar quando quiser ainda lhe dou uma chave.

FERNANDO PESSOA – Não saberia servir-me dela. Se eu soubesse atravessar paredes, já se poupava o incómodo de ter de me abrir a porta.

RICARDO REIS – Tive medo, a esta hora. Foi a solidão.

FERNANDO PESSOA – Olhe para dentro de si e veja a solidão. Solitário não é viver só, pior solitário é estar onde nem nós próprios estamos.

RICARDO REIS – Está de péssimo humor...

FERNANDO PESSOA – Tenho os meus dias. *(levanta-se, da janela vê o Adamastor)* Imperdoável. Não pus o Adamastor na Mensagem...serviu-se o Camões dele para queixumes de amor e anunciar naufrágios a quem anda no mar que é a sorte mais certa dessa gente.

RICARDO REIS – Fernando, quero dormir.

FERNANDO PESSOA – Esteja à vontade.

(RICARDO REIS adormece, FERNANDO PESSOA salta por cima da cama de REIS imitando o som e o voo de uma gaivota, RICARDO REIS acorda)

RICARDO REIS – Este Fernando...agora deu em gozar comigo! *(atira -se para cima da cama)*

Cena 3

(VITOR atravessa o fundo de cena com uma lanterna; Projeção do miradouro do Alto de Santa Catarina entra MARCENDA em conta-luz; Musica: moonlight serenade glenn miller orchestra)

RICARDO REIS – Vou beijá-la. *(beija-a e ela aceita passivamente)*

MARCENDA – Deixe-me , deixe-me.... *(silêncio)* eu esperava que me beijassem.

RICARDO REIS – Não sei se foi por amor ou desespero que a beijei.

MARCENDA – Ninguém me beijou antes, não sei distinguir entre o desespero e o amor.

RICARDO REIS – Por amor beija-la-ia, não o diria primeiro.

MARCENDA – Então, não me ama.

RICARDO REIS – Gosto de si.

MARCENDA – Eu também gosto de si.

(RICARDO REIS e MARCENDA dançam ternamente a Valsa)

(silêncio)

RICARDO REIS – E o seu braço?

MARCENDA – Já não espero remédio, o meu pai quer que eu vá a Fátima.

RICARDO REIS – A Fátima?

MARCENDA – Diz que se eu tiver fé pode haver um milagre.

RICARDO REIS – Diga-me, em que é que acredita?

MARCENDA – Só acredito no beijo que me deu.

RICARDO REIS – Marcenda...*(tenta beijar)*

MARCENDA – Não...adeus...

(MARCENDA sai e FERNANDO PESSOA rompe a cena imitando MARCENDA)

Cena 4

RICARDO REIS – Julguei que nunca mais voltasse.

FERNANDO PESSOA – Há dias estive à sua porta, percebi que estava ocupado com a Lídia, nunca fui grande amador de quadros vivos...não esperava que você fosse um amante tão persistente...gosta daquela simpática, fina, magrizona...Marcenda, não é?

RICARDO REIS – Não sei.
FERNANDO PESSOA – E da Lúdia, gosta?
RICARDO REIS – É diferente.
FERNANDO PESSOA – Mas gosta, ou não gosta?
RICARDO REIS – Até agora o corpo não se me negou.
FERNANDO PESSOA – E isso o que é que prova?
RICARDO REIS – Nada. Mas deixe de fazer perguntas sobre a minha intimidade. Porque é que não voltou a aparecer?
FERNANDO PESSOA – Numa palavra, por enfado.
RICARDO REIS – De mim?
FERNANDO PESSOA – Sim de si, mas por estar vivo. É difícil a um vivo entender os mortos.
RICARDO REIS – Nós vivos, sabemos que morreremos.
FERNANDO PESSOA – Não, você sabe que os outros morrem.
RICARDO REIS – Para filosofia, parece-me insignificante.
FERNANDO PESSOA – Claro, tudo o que é vida é significativa. Mas o esquecimento acaba por ganhar sempre.
RICARDO REIS – Eu não o esqueço a si.
FERNANDO PESSOA – O mundo esquece tanto que nem sequer dá pela falta do que esqueceu.
RICARDO REIS – Está frio. Vou para casa. Quer vir?

Cena 5

(Na rua, encontro com VÍCTOR)

RICARDO REIS – Sr. Victor, por aqui, está bom?
VÍCTOR – Calhou, fui visitar uma parente aqui perto...então o Sr. Doutor já não vive no hotel...
RICARDO REIS – Não, moro ali no 2º andar.
(FERNANDO PESSOA tira o chapéu de VÍCTOR imitando o vento, VÍCTOR não o vê)
VÍCTOR – Passe muito bem, precisando de alguma coisa conte cá com o Victor.
RICARDO REIS – Obrigado...raio de cheiro a cebola... *(afasta-se, espirra)*

Cena 6

FERNANDO PESSOA – Quem era aquele seu amigo?
RICARDO REIS – Não é meu amigo
FERNANDO PESSOA – Ainda bem, com aquele cheiro a cebola. Mas então...
RICARDO REIS – É da polícia. Fui chamado a perguntas.
FERNANDO PESSOA – Alguma fez para que o chamassem
RICARDO REIS – Vim do Brasil, mais nada.
FERNANDO PESSOA – Não me diga que a Lúdia era virgem, você desonrou-a e ela foi queixar-se!
RICARDO REIS – Mesmo que isso acontecesse, nunca iria queixar-se à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado
FERNANDO PESSOA – Ah, julgava que você tivesse sido chamado à polícia de costumes.

RICARDO REIS – Os meus costumes são bons. Só respondi a que gente tinha conhecido no Brasil, porque voltei, que relações criei em Portugal...

FERNANDO PESSOA – Era engraçado se eles lhe tivessem perguntado por mim.

RICARDO REIS – Muito engraçado era eu dizer que me encontrava com o fantasma de Fernando Pessoa.

FERNANDO PESSOA – Eu não sou nenhum fantasma!

RICARDO REIS – Então, o que é ?

FERNANDO PESSOA – Não sei. Um fantasma vem do outro mundo, eu venho do cemitério dos Prazeres.

RICARDO REIS – Enfim, é um Fernando morto, o mesmo que seria Fernando vivo.

FERNANDO PESSOA – Pode ser, mas você tinha dificuldade em explicar os nossos encontros à polícia. E era perigoso. Há tempos, fiz uns versos contra o Salazar: *(sobre para a cama de REIS)* Coitadinho/ Do tiraninho!/ Não bebe vinho./ Nem sequer sozinho.../ Bebe a verdade/E a liberdade./E com agrado/Que já começam/A escassear no mercado./Coitadinho/Do tiraninho/O meu vizinho/Está na Guiné/E o meu padrinho/No Limoeiro/Aqui ao pé./Mas ninguém sabe porquê. *(pede palmas ao público)*

RICARDO REIS – De que género é esse Salazar?

FERNANDO PESSOA – É o ditador português, protetor, pai, professor, o poder manso, um quarto de sacristão, um quarto de sibila, um quarto de Sebastião, um quarto de Sidónio, tudo certo para os nossos hábitos e maneira de ser.

RICARDO REIS – E gostam dele?

FERNANDO PESSOA – Quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira.

RICARDO REIS – Ora, artigos pagos, propaganda.

FERNANDO PESSOA – Mas a de cá também se derrete em louvações

RICARDO REIS – Você não acredita muito nos jornais.

FERNANDO PESSOA – Costumava lê-los. Dava-me um enorme cansaço.

RICARDO REIS – Desespero?

FERNANDO PESSOA – Tédio, sono...*(torna-se agressivo, grita até cair no colo de REIS. Adormece um pouco)*

FERNANDO PESSOA – Imagine que julguei que estava vivo.

RICARDO REIS – Foi ilusão sua.

FERNANDO PESSOA – Claro, mas o que é interessante é pensar que há quem sonhe que está morto, quando nunca souberam o que é a morte.

RICARDO REIS – Não tarda nada diz que morte e vida é tudo um.

FERNANDO PESSOA – Exatamente.

RICARDO REIS – Vou fazer café. Você não bebe, claro.

FERNANDO PESSOA – Sim, mas traga também para mim

Cena 7

(FERNANDO PESSOA abre a mala de RICARDO REIS no centro de cena e senta-se dentro da mala aberta; RICARDO REIS volta com café e senta-se ao lado de FERNANDO PESSOA)

FERNANDO PESSOA – Se tivesse uma hora de vida, trocava-a por um café bem quente. E notícias?

RICARDO REIS – Hitler fez quarenta e sete anos.

FERNANDO PESSOA – Não acho uma notícia importante.

RICARDO REIS – Porque não é Alemão. Passou revista a 33.000 soldados. Ambiente de veneração quase religiosa...e os discursos...olhe, o Goebbels “quando Hitler fala é como se a abóbada de um templo se fechasse sobre a cabeça do povo Alemão”. Outro diz que o culto dele está acima das divisões confessionais

FERNANDO PESSOA – Muito poético. E um homem consegue unir o que o culto por Deus dividiu!

RICARDO REIS – Mas por cá, o Arcebispo de Mitilene declarou que Portugal é Cristo e Cristo é Portugal.

FERNANDO PESSOA – Isso está escrito?

RICARDO REIS – Com todas as letras. (*repete*)

FERNANDO PESSOA – (*ri*) Ai esta terra... (*ri*) ai esta gente... (*ri*) ai esta terra, ai esta gente (*ri*) sendo assim ,temos de saber urgentemente que virgem nos pariu, que diabo nos tentou, que judas nos traiu, que pregos nos crucificaram, que túmulo nos esconde, que ressurreição nos espera.

RICARDO REIS – Esqueceu-se dos milagres.

FERNANDO PESSOA – Quer maior milagre que este simples facto de existirmos, de continuarmos a existir? (*Projeção e som de tempestade no mar*)

RICARDO REIS – Issar Vela Fernando! Em todo o caso, se somos nós o próprio Cristo, nem sequer precisávamos de receber o Salazar de presente... (*risos*) Você não devia ter morrido tão novo, Fernando, agora é que Portugal vai cumprir-se..

FERNANDO PESSOA (*Pessoa abre um guarda-chuva que funciona como uma vela de um barco*) – Estamos a cumprir tudo para alcançar a felicidade!

(*ambos de pé navegam dentro da mala numa tempestade em alto-mar*)

RICARDO REIS – E o que acha de Portugal e Alemanha utilizarem Deus como avalista político?

FERNANDO PESSOA – Novidade, não é. Os hebreus promoveram Deus ao generalato, chamando-lhe senhor dos exércitos...

RICARDO REIS – Os Árabes invadiram a Europa aos gritos de Deus o quer!

FERNANDO PESSOA – Os Ingleses puseram deus a guardar o Rei.

RICARDO REIS – Os Franceses juram que Deus é Francês

FERNANDO PESSOA – O nosso Gil Vicente afirmou que Deus é português e ele é que deve ter razão, se Cristo é Portugal...

(*Saltam da mala para a frente de cena, fim da tempestade regresso à cena realista*)

RICARDO REIS – Quanto a mais notícias, já se refugiaram em Portugal uns 50.000 Espanhóis.

FERNANDO PESSOA – Esta Espanha, de certeza, acaba em guerra civil.

RICARDO REIS – Acha?

FERNANDO PESSOA – Se os bons profetas são os que já morreram, pelo menos essa condição está do meu lado. Não se esqueça de beber o meu café.

RICARDO REIS – Está frio.

FERNANDO PESSOA – Frio está você, não seja esquisito. (*sai*)

(*Projeção - Salazar aparece, faz quarenta e sete anos como Hitler, diferença de dias! Milagre! Cortejos, festas, homenagens; França, Frente Popular, Pétain ameaça, terminou guerra da Etiópia, viva o Duce! Churchill abençoa! Etiópia massacrada... Goebbels- a SDN é boa, mas os aviões são melhores. Adis-Abeba quer dizer Nova Flor*)

RICARDO REIS – Mas que Europa é esta? Sempre com ódios e destruição, não bastou o massacre da guerra de 14-18? Para que é que eu voltei?

(RICARDO REIS Sai)

Cena 8

(RICARDO REIS entra com a carta violeta de MARCENDA)

MARCENDA/ Voz off: Gostei da sua carta...que futuro há ?digo para mim...o meu braço esquerdo... ficará sempre na minha lembrança...não me escreva...

RICARDO REIS – Sim, compreendo... mas tenho pena que ela não saiba que eu sou poeta...

Num fluido incerto nexo, como o rio cujas ondas são ele, assim teus dias vê, e se te vires passar, como a outrem, cala.

Será que gostaria, que sentiria o meu desejo de lhe agradar? Tanta mágoa que sinto... como é que se pode sentir amor neste ambiente de fim do mundo que nos andam a criar? Num fluido incerto nexo, como o rio cujas ondas são ele, assim teus dias vê, e se te vires passar, como a outrem, cala. Que interessam estes desabafos, este olhar para mim, este examinar –me a mim?

(Desce a luz)

Cena 9

(RICARDO REIS folheia um livro... dispersa –se...liga um rádio...música...)

RICARDO REIS – Que raio de vida...o Fernando Pessoa morreu, o Alberto Caeiro desapareceu na for da idade, o Álvaro de Campos foi para os barcos, para Glasgow...apanhar frio, estúpido...e eu...para aqui ando... e se eu voltasse ao Brasil?

(Ruídos na casa)

RICARDO REIS – Lídia?

LÍDIA (fora de cena) – Sim, sou eu, estou a lavar a louça.

Rádio/ Voz off - Aqui, Emissora nacional! Ouvimos parte da conferência do Doutor Nobre Guedes:o comunismo ataca os nossos valores mais sagrados, mancha a nossa honra, a nossa dignidade, e as mais legítimas tradições...publica-se e espalha-se às ocultas a folha repugnante do Marinheiro Vermelho...

(Entra **LÍDIA**, arruma a cama)

LÍDIA – O que é isso? Repugnante? Quer dizer o quê?

RICARDO REIS – Repelente, nojento...

LÍDIA – Que mete nojo?

RICARDO REIS – É isso, mete nojo.

LÍDIA – Eu já vi o Marinheiro Vermelho e não me meteu nojo nenhum.

RICARDO REIS – Foi o teu irmão quem to mostrou?

LÍDIA – Foi

RICARDO REIS – Então ele é comunista

LÍDIA – Isso não sei, mas é a favor. Sei que há uns quarenta que estão a ser julgados.

RICARDO REIS – Esse tal Nobre Guedes é o tal que o Salazar goza...chama-lhe o Pobre Guedes...

LÍDIA – Gozam com ele, mas ele é que manda...

RICARDO REIS – Diz que os nossos marinheiros não são vermelhos, nem azuis, nem amarelos...são portugueses...(ri) como se ser português fosse uma cor...

LÍDIA – Afinal, é mesmo estúpido... (**RICARDO REIS** tenta beijá-la) não, tenho pressa. (*sai*)

Cena 10

(*Quarto de RICARDO REIS; Surge FERNANDO PESSOA*)

RICARDO REIS – A esta hora?

FERNANDO PESSOA – Tenho que deixar a minha avó Dionísia adormecer. Mas que é isso? De bata branca?

RICARDO REIS – É para me habituar. Vou procurar trabalho.

FERNANDO PESSOA – Ah! Quer ser útil à Humanidade! Ou acabou o dinheiro do Brasil?

RICARDO REIS – Não acabou o dinheiro do Brasil e isto não tem nada a ver com a Humanidade.

FERNANDO PESSOA – Também acho que esta gente não merece qualquer sacrifício.

RICARDO REIS – Fernando, vejo-o cada vez menos.

FERNANDO PESSOA – Vou perdendo a memória. Hoje o que me ajudou foi um rasto de cebola.

RICARDO REIS – Um rasto de cebola?

FERNANDO PESSOA – É verdade, o seu amigo Victor não deve ter desistido de o vigiar

RICARDO REIS – Esses polícias a perderem tempo comigo!

FERNANDO PESSOA – Se calhar você causou-lhe boa impressão, ele gostaria de ser seu amigo... trate-o bem, nunca se sabe o dia de amanhã...

RICARDO REIS – Tenho aqui uns versos, leia... (*mímica*)

FERNANDO PESSOA – Nós não vemos as parcas acabarem-nos, por isso as esqueçamos como se não houvessem... é bonito, mas você já o tinha dito mil vezes de mil outras maneiras...

RICARDO REIS – Não tenho mais nada para dizer, não sou como você. Diga-me uma coisa, você conheceu um tal António Ferro?

FERNANDO PESSOA – Sim, éramos amigos, devo-lhe a ele os cinco contos do prémio da Mensagem...

RICARDO REIS – Este ano quem ganhou foi o Carlos Queirós...

FERNANDO PESSOA – Já sei, sobrinho da Ophelinha, dactilografa que eu namorei em tempos...

RICARDO REIS – Você a namorar?

FERNANDO PESSOA – É verdade, é aquela das cartas de amor estúpidas...

RICARDO REIS – Você a namorar... mas porque é que falou do António Ferro? Ele atacou os intelectuais que se sentem encarcerados nos regimes de força e não percebem que nesses regimes é que há grande produção intelectual... porque há a força mental que dimana Salazar...

FERNANDO PESSOA – Essa agora! Basta lembrar a nossa juventude e o Orfeu... havia alguma ordem? O Ferro é tonto, julgou que o Salazar era o destino português, o Messias! Adeus, Ricardo.

RICARDO REIS – Já?

(*FERNANDO PESSOA sai, discreto adeus com a mão*)

RICARDO REIS – O Ferro é tonto, o Salazar é o Messias! E o Fernando Pessoa, é o quê? O Baralhado? com tantos nomes, tanta invenção... O Inquieto? E eu? O Médico Poeta? O Ida e Volta? O Espiritista? O Zé das Odes? O Casanova das Criadas?

O Serenata ao Luar? brinco, brinco, mas não tenho graça nenhuma...um desprotegido da sorte...é o que eu sou.

FERNANDO PESSOA (*rompe a cena dentro do guarda roupa*)— O desprotegido da sorte? Não se faça mártir...

RICARDO REIS – Não se tinha ido embora?

FERNANDO PESSOA – Tinha, mas chamou-me o baralhado e fiquei para ouvir esses desabafos...olhe, o Casanova das Criadas fica-lhe... muito bem. (*sai*)

(*Fecha o armário. RICARDO REIS abre o armário e ambos gritam até FERNANDO PESSOA desaparecer*)

Cena 11

LÍDIA (*vem muito bonita*) – Estou grávida (**RICARDO REIS** em silêncio). Quero ter o menino. (**RICARDO REIS** vai à janela) Se não quiser perflhar, não importa. Eu quero ter, é meu.

(*sai LÍDIA; luz baixa; surge FERNANDO PESSOA com muitos papéis na mão; luz azul sobre PESSOA*)

FERNANDO PESSOA – É tudo muito complicado.

O amor é que é essencial /O sexo é um acidente/ Pode ser igual / Ou diferente /O homem não é um animal /É uma carne inteligente/ Embora às vezes /Doente...

(*luz baixa, FERNANDO sai*)

Cena 12

(*Projeção discurso de Salazar a 28 de maio de 1936 em Braga;*)

Cena 13

(*Projeção de FERNANDO PESSOA a andar no Largo de Camões; FERNANDO PESSOA sai da Projeção; RICARDO REIS e FERNANDO PESSOA no Largo de Camões*)

FERNANDO PESSOA – Ricardo, imagine que pensei num poema de Camões que estivesse na Mensagem e reparei que nem tinha falado nele...

RICARDO REIS – Isso é grave.

FERNANDO PESSOA – É grave, e o pior é que a estátua sorriu e disse que eu tinha inveja dele.

RICARDO REIS – E não tem?

FERNANDO PESSOA – Se tenho, não quero ter...

RICARDO REIS – Acto falhado, é grave. Tem que falar com o Freud.

FERNANDO PESSOA – Sim, quando o encontrar. Mas quando ele estiver no céu deve ficar cheio de trabalho.

RICARDO REIS – Vou ser pai.

FERNANDO PESSOA –E quem é a mãe?

RICARDO REIS – Lília.

FERNANDO PESSOA – Vá para o Brasil... (*pausa*) vida nova, mulher e filho.

RICARDO REIS – Não sei se o vou perflhar.

FERNANDO PESSOA – Não seja safado.

RICARDO REIS – Ela não se importa. Tenho aqui uns versos...

FERNANDO PESSOA – Conheço os seus versos de cor e salteado. (*sai*)

(Projeção: juventudes Hitlerianas em Portugal; Criação MP – S no cinto; Rodagem de filme de Lopes Ribeiro; Revolução de Maio)

Cena 14

(Projeções da Guerra Civil de Espanha)

Radio/ Vof off — O ataque a Badajoz foi mortífero, houve execuções em massa, e as ruas apareciam semeadas de cadáveres. Durante a primeira jornada, existem testemunhos de que houve mil e oitocentas vítimas (homens e mulheres) apenas na primeira noite. Muitos que fugiram para Portugal foram entregues às tropas franquistas, que os fuzilaram.

Posteriormente apareceram testemunhos, publicados a 27 de outubro pelo jornal La Voz, de Madrid, de que os fuzilamentos na Praça de touros se tornaram numa festa pelos executores, com público nas suas bancadas presenciando as matanças, e que até mesmo algumas vítimas foram bandarilhadas e mutiladas,

Além dos fuzilamentos houve condenações à morte pelo garrote vil.

(entram RICARDO REIS e LÍDIA)

RICARDO REIS – Lídia, que pensas disto da Espanha?

LÍDIA – Não sei, não tenho instrução. O Senhor Doutor é que sabe, com tantos estudos...quanto mais alto se sobe, mais longe se avista.

RICARDO REIS – Assim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive.

LÍDIA – O senhor doutor diz as coisas duma maneira tão bonita.

RICARDO REIS – Aquilo em Espanha era uma balbúrdia, teve que entrar o Exército. Tu não sabes que os comunistas cortaram uma orelha a cento e dez proprietários e abusaram das mulheres deles?

LÍDIA – Não sabia, e não acredito, o meu irmão diz que não se pode fazer fé no que está nos jornais.

RICARDO REIS – Falas sempre do teu irmão... E arrancaram olhos a um padre e regaram-no com gasolina...

LÍDIA – E ele também diz que se a Igreja estivesse ao lado dos pobres, eles dariam a vida por ela, para que ela não caísse no Inferno, onde está... o meu irmão diz que eles não vencem porque vão ter todo o povo contra eles.

RICARDO REIS – O povo nunca está dum lado só, e o que é o povo?

LÍDIA – O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um doutor contrário às revoluções.

(LÍDIA sai)

Cena 15

(Projeções: Jornal O Século : Franco : Queremos a Ordem dentro da Nação)

Radio/ Voz off - Miguel de Unamuno, reitor da Universidade de Salamanca aderiu ao Franco com cinco mil pesetas... e disse...a minha maior admiração, o meu maior respeito, vão para a mulher espanhola que conseguiu retardar que as hordas comunistas e socialistas tomassem há mais tempo conta de Espanha... santas mulheres

(quarto de RICARDO REIS, surge FERNANDO PESSOA, quase a desaparecer)

RICARDO REIS – Fernando, ajude-me! Unamuno apoia Franco, aquele massacre!

FERNANDO PESSOA – Que quer que lhe diga? São contradições...também eu cheguei a pensar que a escravatura era uma lei natural da vida das sociedades sãs, e hoje...até me envergonho de ter pensado assim.

RICARDO REIS – Também me dizem que um dia Millan Astray o vai insultar gritando Viva la muerte!

FERNANDO PESSOA – Sim, e então?

RICARDO REIS – Gostava de saber a resposta de Unamuno.

FERNANDO PESSOA – Como quer que eu saiba se isso ainda não aconteceu?
(luz baixa)

Cena 16

(Projeções – Campo Pequeno - Cara al Sol com la camisa ; Voz off – simultâneo com as imagens - campo pequeno...nazis e fascistas... botelho Moniz rcp...legião cívica...USA, Rockefeller ajuda Franco...Legião Portuguesa...)

Cena 17

(Tiros, Bombardeamento; RICARDO REIS no Terreiro do Paço, entra VICTOR com uma lanterna)

VICTOR – Então, Senhor Doutor... veio ver os barcos?

RICARDO REIS – Não, é um passeio que costumo dar à tardinha.

VICTOR – Está a haver tiros...

RICARDO REIS – Deve ser um exercício.

VICTOR – Ou pode ser a sério. O Senhor Doutor não ouviu falar da revolta dos marinheiros?

RICARDO REIS – Não.

VICTOR – O irmão da sua amiga Lúcia anda metido nisso. Ela não lhe disse?

RICARDO REIS – Não tenho intimidade para essas conversas.

VICTOR – Pois, não tem tempo...estes meninos vão apanhar uma lição a sério. E o senhor doutor saia daqui que isto não é sítio para andar de passeio.

Cena 18

(Projeção da recepção do Hotel Bragança; RICARDO REIS e SALVADOR)

SALVADOR – *(sorri)* A Lúcia não está...na revolta, morreu-lhe o irmão ...

RICARDO REIS – Coitada.

SALVADOR – Como se dizia...era uma lição a sério. Morreram 10 marinheiros e outros 60 foram para o Campo de Concentração do Tarrafal.

RICARDO REIS – É a tal lição que o Sr. Salvador dizia.

SALVADOR – Calma! Também foram demitidos diversos oficiais e sargentos.

RICARDO REIS – Limpeza é limpeza.

SALVADOR – Olhe como o senhor doutor já está a perceber o assunto... isto, ou vai ou racha.

RICARDO REIS – Uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo.

SALVADOR – Adeus, senhor doutor.

Cena 20

(Alto de Santa Catarina; Quando de RICARDO REIS; RICARDO REIS e FERNANDO PESSOA)

FERNANDO PESSOA – Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos.

RICARDO REIS – Porquê?

FERNANDO PESSOA – O meu tempo chegou ao fim.

RICARDO REIS *(veste-se, agarra no livro)* – Então, vamos.

FERNANDO PESSOA – Para onde é que vai?

RICARDO REIS – Vou consigo.

FERNANDO PESSOA – E não procura a Lúcia, agora que lhe morreu o irmão.

RICARDO REIS – Já não há remédio para o desgosto.

FERNANDO PESSOA – Então vá indo, descubra o seu caminho.

(RICARDO REIS afasta-se e desaparece gradualmente no escuro)

FERNANDO PESSOA – Pobre Ricardo Reis. Vai outra vez ao engano... eu meto-me na arca onde guardei tudo o que escrevia. Entro na minha arca, nessa arca onde tantos tentam descobrir de mim, o que nem eu sei. *(sai)*

Cena 21

(Projeção: A figura Adamastor, imponente e que desaparece na noite...a figurinha verde que o desafia; Entra actor que representa VICTOR com a lanterna; dirige-se ao centro de cena com a lanterna; fim da tempestade; ator tira toda a identificação imagética do personagem e representa SARAMAGO)

SARAMAGO – Será que o Adamastor irá soltar o grande grito? Aqui onde o mar se acabou e a terra espera.

(Projeção – capa do livro O Ano da Morte de Ricardo Reis; Em mímica SARAMAGO assina o seu autógrafo que se reproduz numa projeção no ciclorama; todos atores entram com o livro O Ano da Morte de Ricardo Reis e formam uma fila para receber autógrafos de SARAMAGO. Luz apaga)

Cena 22

(Projeção da passarola do Padre Bartolomeu de Memorial do Convento, nela estão RICARDO REIS, FERNANDO PESSOA e JOSÉ SARAMAGO a acenar, a passarola desaparece na imensidão do universo)

FIM

Anexo 3 – Distribuição de capítulos adaptados por cenas representadas na proposta de adaptação para texto dramático de João Paulo Guerra e Maria do Céu Guerra, sobre o romance *Claraboia* de José Saramago

Casa / Família	Número total de Capítulos	Número total de Cenas
Rés-chão Esquerdo ²²⁰ : (Silvestre, Mariana, Abel)	7 CAPÍTULOS (I, VI, XII, XVI, XXI, XXVI, XXXV.)	9 CENAS (cenas: 1, 2, 5, 7, 10, 12, 13, 14, 15.)
Rés-chão Direito: (Carmen, Emílio, Henriquinho)	7 CAPÍTULOS (I, V, XI, XVII, XXII, XXVIII, XXXIII)	6 CENAS (cenas: 2, 4, 5 ²²¹ , 6 ²²² , 10, 12, 13, 14)
1º Esquerdo (Justina, Caetano)	6 CAPÍTULOS (I, II, X, XVIII, XXIV, XXIX)	5 Cenas (cenas: 1, 3, 10, 12, 13)
1º Direito (Lídia, Mãe de Lídia, Paulino Morais)	6 CAPÍTULOS (I, VII, XV, XVI, XXVII, XXXI)	10 CENAS (cenas: 1, 2, 3, 4, 7, 9, 11, 12, 14, 15)
2º Esquerdo (Amélia, Cândida, Isaura, Adriana)	8 CAPÍTULOS (I, III, VIII, XIII, XIX, XXIII, XXX, XXXIV)	9 CENAS (cenas: 1, 3, 5, 8, 10, 12, 13, 14, 15 ²²³)
2º Direito (Rosália, Anselmo, Cláudia)	8 CAPÍTULOS (I, IV, IX, XIV, XX, XXIV, XXV, XXXII)	10 CENAS (cenas: 1, 3, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 14, 15)

²²⁰ Adaptação para teatro colocou a Família Silvestre, Mariana e Abel no rés-do-chão-esquerdo e a família Carmen no rés-do-chão direito, por motivos de logística da encenação.

²²¹ Cena cortada.

²²² Cena cortada.

²²³ Cena acrescentada na encenação de *Claraboia*, onde a família procura um lugar para colocar a máscara de Beethoven.

Anexo 4 - Entrevista de Helder Mateus da Costa – Do CITAC até A Barraca. Depoimento que me foi prestado pelo encenador e dramaturgo Helder Costa a 10 de dezembro de 2012

De Abril À Barraca

Eu não faço parte do primeiro grupo fundador d'A Barraca. Eu venho com o milagre, com o 25 de Abril, que ninguém esperava. Quando cheguei, a primeira proposta foi para a radio, para dirigir a secção de teatro. O que na realidade nunca me deixaram de facto dirigir.

Ao mesmo tempo entrei no primeiro espetáculo feito a seguir ao 25 de Abril, que se chamava *Liberdade, Liberdade* no Teatro Villaret. Foi uma coincidência. Quem estava a fazer esse espetáculo era o Luís de Lima, um português que tinha ido para o Brasil há muitos anos, e que tinha sido encenador no CITAC em Coimbra quando eu lá estava, que aliás foi ele que me entusiasmou a fazer teatro, ficamos muito amigos. Em 1962 no CITAC, íamos fazer o *Tartufo*²²⁴. Estávamos a 15 dias da estreia quando recebo um papel a ser chamado para a tropa, para a Companhia Disciplinar de Penamacor. Ninguém sabia o que era a Companhia Disciplinar de Penamacor, nem eu podia ser chamado para a tropa naquela altura. Investigámos aquilo e era mesmo uma coisa grave, eram questões políticas.

A Companhia Disciplinar de Penamacor, era uma companhia onde prendiam ladrões, assassinos, gente seria... (*risos*) e finalmente iam prender políticos. Comigo entraram: um advogado, um professor de liceu, um médico, mas estes já tinham estado presos em Peniche, já tinham... cadastro (*risos*)... eu não, eu era um puto. Enfim, fizemos uma grande festa, na minha despedida em Coimbra, o grupo ofereceu-me *O Valente Soldado Chveik*. Gozamos aquilo a brava! Eles perguntavam-me como é que eu gozavam com a situação, eu dizia-lhes “*Malta sempre me fascinou aquela coisa de ler... os romancistas americanos, primeiro foi arrumador de carros, depois andou a boleia, depois foi operário, depois foi não sei quê, depois foi escritor, se calhar é isto! Se calhar é para eu começar!*”. O Luís de Lima chamou-me, convidou-me para almoçar com ele no hotel e eu fui. Nesse almoço disse-me: “*Você é um ativista mas cuidado consigo, você tenha calma...*” e eu fiquei extremamente sensibilizado, pela atenção, pela preocupação, não é?

Fui para Penamacor e quando voltei, em consequência da crise académica e daquelas lutas todas... toda a luta tinha aquecido durante aquele espaço de tempo e até já tinha participado também nessa luta, porque consegui estar doente no Hospital de Coimbra em vez de estar em Penamacor, e fugia durante a noite e voltava de madrugada, pronto enfim... (*risos*) tudo histórias não é... eu nunca paro, não tenho jeito! E entretanto já na consequência daquela luta, o Luís de Lima tinha sido expulso do país, tinha ido para o Brasil.

Passei o ano! O que foi uma coisa extraordinária, fui fazer o exame com um uniforme que nem de soldado era, era antes de soldado: um preso! O exame era de Direito Corporativo, a primeira questão do professor: *Teoria de MaisValia* de Karl Marx. Eu disse... e disse, cinco minutos, dez minutos a explicar aquilo tudo. O professor fica a olhar para mim, e então coloca a segunda questão: Eleições em Juntas de Freguesia. Claro que haveria alguma nota sobre isso, mas respondi-lhe: “*então, escolhem-se os homens bons da terra, como na idade media...*”, ao que o professor conclui, “*pois é... Parece que sabe muito de Karl Marx, mas sobre eleições para a junta de freguesia...*”, “*O senhor professor desculpe, eu acho que dei uma opinião até favorável a um sistema, se é um sistema que não tem partidos políticos não se percebem bem as eleições é natural... agora eu pelo menos dei um atestado de que procuram os homens bons, pessoas prestigiadas da terra para irem para esse poder, não sei explicar de uma forma melhor o que são eleições num regime onde não há partidos*”, O gajo olhava para mim, depois olhou para o concelheiro velhote, que lhe fez sinal com a cabeça, e “*pronto vá-se lá embora...*” e então passei: Uma bebedeira de morte!

Entretanto vim para lisboa. Chegado a Lisboa, passados uns três meses organizei o Grupo de Teatro da Faculdade de Direito, que já tinha existido mas tinha acabado uns dois ou

²²⁴ *Tartufo* de Molière.

três anos antes. Falei com a Gulbenkian, pedi apoio para contratar um encenador, eles aceitaram e então convidamos o Fernando Gusmão, um ator que tinha começado a fazer encenação e com grande êxito, e que agora iria dirigir o grupo Cénico de Direito. Embora tivéssemos alguns desacordos ficamos amigos, e quando ele saiu perguntámos quem poderia ocupar aquele lugar “*Então e agora? Vou ao Ministério dos Negócios estrangeiros pedir para contactar Luís de Lima no Brasil*”. Toda a gente achou isto impossível, mas cheguei lá e pedi para contactar com Luís de Lima, Rio de Janeiro, uma coisa urgentíssima, talvez na embaixada o encontrassem, ele era um ator conhecidíssimo, “*Ah sim senhora... espere um bocadinho, Luís de Lima ao telefone a embaixada já o conseguiu contactar*”. Identifiquei-me e expliquei: “*então é o seguinte eu agora estou aqui no Cénico de Direito, criamos outra vez o grupo, queria convidá-lo para vir para cá, a Gulbenkian apoia*”. E a partir desse momento foi bestial. Luís de Lima fez os anos de 65, 66, e 67.

Em 1967 eu tive de fugir se não ia ser preso, se calhar desta vez para sempre, e o Luís de Lima foi outra vez expulso de Portugal, mas ia ver-me a Paris e via o Teatro Operário. Ficamos amigos.

Quando se deu o 25 de Abril e eu regresssei para Portugal, vi num anúncio Luís de Lima no Villaret. Ele estava a trabalhar com o Luís Francisco Rebello e disse-me para eu começar imediatamente a colaborar com eles...embora não percebesse exatamente o que é que queriam que eu fizesse. Deram-me o texto brasileiro para as mãos e eu escrevi logo uma série de cenas. Fiquei como assistente de encenação e a verdade é que acabei por fazer cerca de metade da encenação. No elenco eu, Maria do Céu Guerra e o João Pieri. Aquilo correu muito bem. Foi muito giro.

Nessa altura eu comecei a ver o que se andava ali a fazer de teatro... não era o que eu procurava..., o 25 de Abril tinha acontecido e não se estava a fazer nada que me identificasse. Desiludido com o que via em todo o lado.

Foi então que me falaram de um grupo que se chamava A Barraca, e que ficava lá para Marvila. E aquilo já era diferente. Mas depois nunca mais nos cruzamos ou falamos, segui o meu caminho, outros grupos convidaram-me, até que A Barraca convidou-me para fazer uma encenação. E aí foi a primeira conversa gira, que já tem a ver com isto. A Céu não estava, tinha ido de férias, depois quando volta-se integrava-se. Queriam que eu fizesse um Brecht, mas eu sugeri Gil Vicente, o *Auto da Índia*, numa mistura... temas da guerra, ainda há a guerra, a guerra colonial, ainda se discute muito isto, entra-se como deve ser. Além do mais o *Auto da Índia* é um problema que eu tenho na minha vida por resolver, porque mandamos isso para a censura e a censura proibiu. Foi o começo de uma proposta, uma chave, que se prova depois pelo reportório, uma linha de trabalhar a História e a Cultura de Portugal. Quarenta e oito anos de fascismo tinham evidentemente adulterado muitos aspetos históricos, assim como o aspeto cultural, e nós tínhamos a função de limpar, de mostrar o outro lado: o que era uma hipótese de reportório única, nenhum grupo estava a fazer isso.

Eu sou português, sou mesmo português, ainda por cima alentejano o que é um perigo... (*risos*). Passei a vida a ter convites para ficar lá fora... e boas oportunidades de teatro, de cinema, mas eu quero fazer isto, eu tenho um enorme respeito pelas pessoas que sempre lutaram por isso e quero contribuir para isso, o que fiz em Paris foi o tema Portugal! E depois, todos os anos nós escolhemos um estrangeiro da nossa família, por isso estreamos o Dario Fo, Molière, Brecht. Embora talvez hoje não esteja tão bem classificado, mas digamos que fundamentalmente foi sempre este o caminho, acho que isto é uma linha chave d'A Barraca, a questão da História e da Cultura, e depois a escolha de reportório internacional que nos pensemos que vai na linha de progresso da Humanidade.

Teatro experimental... eu acho que A Barraca faz. Experimentalismo eu acho que o faço, embora muito colocado no que me interessa, no que é descobrir a metáfora e a estética popular, isso é o que eu quero. O resto são as cópias burguesas... que estão feitas há muitos anos... não tenho paciência. Gosto evidentemente de usar a luz, fartei-me de brincar com isso no *Mistério da Camioneta Fantasma*, os faróis que apareciam no ar, o efeito e reação de medo que causavam e eram resultado de um dispositivo muito simples, é por isso que eu gosto de imaginar.

Na questão da dramaturgia, eu não acredito em peças que não tenham dramaturgia clara e simples, não acredito. E acho que é uma coisa perigosa querer sistematicamente estar a meter no teatro, no cinema e na literatura, por exemplo, as experiências da pintura, do cubismo... Sim, pode ser que haja um ou outro tema que permita isso e que seja giro, mas que isso seja criado como uma coisa que aliás... isso agora já tá tudo a andar para trás, andaram nas modas com isso, mas já apanharam umas lições do realismo inglês e companhia, já estão todos a querer fazer umas histórias, a querer respeitar o ator... e depois às vezes um excesso de cenário...o ator já anda a rasca porque em vez de representar tem de andar a enfeitar o cenário. Epa é ao contrário, o teatro é o ator, é a história e acabou! Aquilo é construção civil.

Pronto, é um dos lados tristes da falta de uma linha. Isto é um problema do teatro europeu. O teatro europeu que eu conheço está todo com problemas de definição. Em Espanha, tinham grupos ótimos que praticamente acabaram. Os País Basco tem grupos de teatro, muito bons, teatro de rua de altíssimo nível... os catalões também tinham, agora não sei se ainda têm.

Pronto foi assim que nós começamos, na prática foi com esse espetáculo (Auto da Índia) e na mesma altura o Augusto Boal veio para Portugal, e aceitou dirigir a A Barraca. Eu já o tinha conhecido de Paris.

O Boal foi um salto importante para A Barraca. Primeiro porque era uma pessoa mais velha, mais experiente, e segundo porque era da mesma linha que nós, ou pior (*risos*). Só havia um problema: a inveja da corporação artística portuguesa e a luta contra aquele tipo de teatro latino-americano. Lutava-se contra aquele teatro para se fazer o teatro chato que eles se especializaram em fazer. Mas a batalha foi ganha, os espetáculos foram um êxito! A sua passagem (de Boal) foi importantíssima, eu limitei-me a fazer a linha que tínhamos definido, e assim adquirimos uma coisa ótima, uma relação muito especial com escolas, universidades, professores, muito preocupada com a educação. Ao fim ao cabo tudo isto é a mistura de educação e cultura, que é o que eu quero fazer, o resto não me interessa nada. Resultou e foi muito bom.

Quando o Boal se foi embora foi uma alegria para a corporação... mas aconteceu um acidente, fui premeado com o D. João VI na Catalunha! Comecei a dirigir e com Gil Vicente ganhamos outra vez, depois com Dario Fo, ganhamos outra vez, com Fernão Mendes, ganhamos outra vez! Até que pronto, tomaram uma decisão, em 1984 cortaram o subsídio. A Barraca não vai a bem, vai a mal... Tivemos os vários ataques, primeiro o corte do subsídio, depois não tínhamos um espaço, depois conseguimos isto (o Teatro Cinearte), depois mais problemas, enfim é uma luta incessante.

Hoje nós respondemos à crise, com os *Encontros Imaginários* comigo, e a Céu com as *Terças a Ler*, que depois resultou nos áudio livros. Ou seja há uma resposta de produção que tenta não quebrar a continuidade de uma linha, uma linha que evidentemente cria uma imagem especial de um grupo. Eu estou convencido disso. A Céu também, mas a Céu é diferente... a Céu é artista... eu sou só gosto disto. Sim, gosto de fazer uma coisa bem feita, uma coisa que eu goste e que se eu gosto tenho a certeza que há muita gente que gosta. Mas a Céu é diferente e tem razão em fazer outras experiências e outras coisas. No que toca ao público. É mais difícil precisamente neste tema, pois eu creio que é mais difícil fazer outro tipo de coisas quando há um público que ficará por vezes um pouco desiludido se já não é um generoso que se habituou.

É mesmo uma luta incessante, mas uma luta onde felizmente temos imaginação e persistência, e temos uma ideia na cabeça, sabemos porque é que estamos aqui, se não seria uma dificuldade terrível.

É raríssimo eu ter uma situação de crise, dá-me logo vontade de rir! (*Risos*) Mas realmente, nem é bem a crise, é a impunidade de quem faz isso, como é que não há resposta? E ainda gozam com as pessoas e vão nos desarmando. Cada vez há menos confiança, as pessoas isolam-se... e é o isolamento das pessoas que leva a vitória dessa gente. É aí que tenho todo o direito de me questionar, para que é que eu estou a fazer isto, para que é que isto serve? E depois começamos a pensar em metralhadoras (*risos*).

Sobre O Teatro Operário de Paris (1970-1974).

O Teatro Operário é consequência de um plano que era profundamente ligado á questão política de na prática criar um partido novo.

Quando cheguei a Paris fiquei muito desiludido. Afinal não estavam a fazer nada em Paris, era uma desgraça! Eu estava a espera de haver ação, e eles estavam nos cafés a discutir uns com os outros e tal... *(Risos...)* “ *Vamos beber café, vamos fazer isto vamos fazer aquilo!*”. Pois o café era o sítio onde toda a gente ouvia, eram presos logo na fronteira de França com Espanha.

Os outros sectores eram coisas que não me interessavam... e depois havia o Partido Comunista onde eu tinha bastantes amigos, principalmente malta de Grândola, eram todos comunistas, mas eu tinha outra linha. Ou seja, eu compreendia absolutamente a linha do Partido Comunista, mas também sabia que havia toda uma linha internacional, havia a questão da União Soviética, a questão geopolítica, e não era isso que me interessava, o que me interessava era ir para a frente com coisas... e ainda em Portugal, até tive conversas interessantes com malta do Partido Comunista, pessoas mais velhas, pessoas experientes que me disseram “ *Você tem razão, mas isto não pode ser assim. Vocês façam umas coisas e a gente lá dentro discute e tal*”. E percebi que era uma chatice, que assim só poderia haver conformação. Porque as pessoas passam a vida a confundir uma coisa que é a revolta, confundem a revolta, a indignação com a revolução: é tudo ao contrário. Revolta é nervo, é emoção. Revolução é frieza e ação. Um gajo irritado, não faz a revolução. Tem que ter calma, tem que pensar, tem de saber, tem de ter experiencia e tem de ter conhecimentos, conhecimentos políticos. Então eu comecei uma coisa, eu organizei com malta de Grândola, que eu conhecia desde pequenino, porque assim tinha a certeza que não pertencia à PIDE (porque era assim, aquilo era um cerco terrível!).

Começamos com conversas sobre o que era o marxismo... e depois comecei a fazer umas edições de cerca de duas outrês folhas, muito pequeninas, de textos para a malta ler. Todos os domingos se lia e se falava. Falávamos dos seus trabalhos nas fábricas, falávamos do que se estava a passar, e começamos a fazer um pequeno jornal, que começou a juntar muita malta, e depois já era uma festa que ia juntando cada vez mais gente, e de repente já havia uma coisa popular a volta daquilo. O que já era uma interessante se tivermos em conta que aquelas pessoas, enquanto emigrantes teriam sempre medo de ser “queimadas”, não é? Sim... havia uma base porreira... e começamos a falar em fazer teatro.

Tinha havido uma experiencia na Liga Francesa de Ensino, quando cheguei lá ainda assisti a uma peça onde estava o José Mário Branco, mas... ou seja, encontrava-se uma malta de vez em quando a fazer qualquer coisas, mas ainda não era isso que me interessava. Interessava-me dentro daquelas grupos de gente o imigrante puro! a mulher-a-dias! o operário da Renault! o operário da construção civil! os trabalhadores mesmo! aí é que me interessava fazer o teatro...

E foi assim que se criou: “*Ah vamos fazer um grupo!*”. Eram umas cinco, seis pessoas. Fiz uma peça que eu tinha feito no Cénico de Direito. A estreia foi ótima, fomos a um *foyer*, um *foyer* é como se diz em português... bem... era um sítio onde homens solteiros dormiam. Fomos lá fazer a peça e correu muito bem. Depois apareceu um gajo com uma bandeirinha portuguesa a dizer “Viva Portugal!”, eu disse-lhe “*Espera lá... você é português? Você não me diga que é da PIDE! Somos todos portugueses aqui!*” e ele “*Vocês estão aqui a estragar isto!*”. Perguntei-lhe o que estávamos nós a estragar, e como, pela demonstração das condições de trabalho através de uma peça de teatro? Perguntei-lhe se trabalhava e o que fazia e ficou logo outro a trabalhar conosco!, e criou-se um grupo! Foi um rastilho incrível! Íamos fazer aqui e ali e no fim havia sempre um debate..

Foi assim durante três, quatro meses. Fazíamos sempre espetáculos ao Sábado e ao Domingo. Evidentemente a entrada era gratuita, no fim havia sempre alguém sugeria “*Vá um Chapéu, para a gente dar qualquer coisa!*”, e eu dizia “*estejam descansados que isso é bem empregue!*”, ao que me respondiam “*A gente já percebeu*”. E era. Todo aquele dinheiro era posto de parte, e vinha direto para Portugal para ajudar quem estava na luta.

Chegados aquele ponto, tínhamos de dar um salto em frente: “*Vamos escrever uma peça*”. Fizemos a primeira sobre a Marinha Grande: o *18 de Janeiro*. Tinha sido uma luta muito confusa, de base anarquista e sindicalista. O Partido Comunista não quis aderir aquilo, mas depois acabou por ser metido... o operariado todo, aquilo teve uma repressão absolutamente

terrível. Os operários selecionados de lá, uns 15, foram diretamente inaugurar a prisão do Tarrafal, muitos morreram lá.

Essa luta foi muito importante. Em 1933 em Outubro ou Novembro, o Salazar colocou em votação nacional, não sei se lhe chamavam referendo na altura, a nova Constituição. Uma Constituição fascista, copiada de Mussolini.... Uma coisa seria, fascismo mesmo! E depois aconteceu uma coisa bestial: houve muitos votos contra!... mas a abstenção era o máximo! Aquilo criou uma revolta terrível. Uma coisa da História de Portugal que a gente não sabe, é que a chegada do Salazar não foi pacífica! Os portugueses não se calaram! Ele entrou em 1926 e a 27 houve duas revoltas violentíssimas em Lisboa, onde morreram centenas de pessoas! O movimento anarquista ainda estava forte! ...os anarquistas tinham uma grande força sindical. E a Marinha Grande levou aquilo a sério: tomaram conta da Câmara Municipal, prenderam os guardas-republicanos, bandeira vermelha e acabou! Claro que só tiveram dois dias. Um ataque do exercito e foram presos.

Na altura era extremamente importante, porque não havia do ponto de vista político em Portugal a noção de que com a energia popular se pode avançar!

A verdade é que a peça foi escrita por todos, e foi um êxito bestial, porque já tinha mais de 20. E depois fizemos outra que era *O Soldado*, sobre a Guerra Colonial. Um tema fundamental com as famílias que estavam ali para evitar que os filhos fossem para a guerra. Naquela época, França tinha mais de um milhão de portugueses, só em Paris. Era a segunda cidade portuguesa. Essa foi a grande experiência do Teatro Operário. Aliás, do Teatro Operário algumas pessoas deram em profissionais, Cândido Ferreira por exemplo.

A última peça foi *A terra a quem trabalha*, embora eu não estivesse presente na apresentação, pois entretanto deu-se o 25 de Abril e eu voltei para Portugal, mas eles terminaram e apresentaram.

O Teatro Operário teve ainda como lado interessante o roteiro criado, criou vários grupos em varias cidades de França e arredores de Paris, na Holanda, na Bélgica, na Dinamarca, no Luxemburgo e na Suécia. Para se compreender a importância disto, só em Paris, cerca de dois meses antes do 25 de Abril, decidimos fazer uma reunião de todas as pessoas ligadas aos grupos de Teatro Operário e essa reunião estiveram entre 150/ 170 pessoas... só de pessoas que já trabalhavam! Isto é incrível! O que significa a energia que o teatro pode criar. E eu sou um apaixonado por isso! E é uma coisa que se percebe, aquelas pessoas faziam aquilo com sacrifício, só podiam ensaiar a noite e eram pessoas que às 6 horas da manhã tinham de se levantar para ir trabalhar, num trabalho duro! Aquilo era mesmo querer! E eram obrigados a ler, que é criar outro habito totalmente diferente, havia um ou outro analfabeto até, que ali foram aprendendo. Além disso o ensaio era feito sempre a discutir, a falar, tudo era justificado, ou seja, era mais que politização, era quase o que podemos chamar o ABC da educação cívica. As pessoas ficavam realmente ricas, e conheciam e discutiam e faziam.

Já disse isso várias vezes, para mim, a minha escola de teatro foi aquilo. Eu frequentei o Instituto do Teatro na Sorbonne e não me fez mal nenhum evidentemente, aprendi uma base cultural, mas não aprendi teatro, isso é mentira! O teatro foi ali! E foi com aquelas pessoas!

Sobre a questão estética...Primeiro a dificuldade de criar e depois a preocupação estética, porque digamos, aquilo era um teatro de urgência, um teatro de guerrilha, mas eu percebi desde o início, isto não pode ser unicamente um discurso político, tem de ter estética tem de ter arte. E eles perceberam perfeitamente isso e tinham cuidado com isso, e realmente aquilo tinha qualidade. Os meus colegas da Sorbonne ficavam malucos com aquilo! E isso deu-me aquela noção de arte e cultura à sério. As coisas têm de ter um conteúdo, tem de ter uma forma progressista, a arte e a cultura servem para fazer o desenvolvimento das pessoas. E nós não tínhamos medo dessas coisas, quem tem medo é quem não sabe fazer.

Foram quatro anos, de 1970 a 1974, mas um trabalho que nunca parou, um trabalho terrível e uma malta bestial, malta que eu nunca mais vi... mas que de vez em quando tenho umas surpresas enormes. Por exemplo, em 1981 estava a fazer um espetáculo nos Estados Unidos da América e de repente oiço “*Olha Helder! Helder! O Teatro Operário!*”, às vezes tenho umas notícias que me mandam de um jornal de um gajo qualquer de uma terra qualquer “*Trabalhei com o Helder Costa em Paris*”, outras vezes aparecem já uns senhores, já bem mais velhos. Mas o que é extraordinário é que enquanto para mim aquilo é uma memória

inesquecível, mas que tenho tido tanta coisa, para eles foi um pilar fundamental para a vida, foi onde eles evoluíram. E eu não sei se são militantes ou não, não é isso, o que sei é que ficaram... ficaram cidadãos... O Teatro Operário na prática é isto, é realmente uma linha possível de ação e que é absolutamente fundamental.

É um crime não se usar a arma do teatro.

Editado e realizado por Sónia Barradas.

Anexo 5 - Ciclo de conversas sobre a adaptação do romance *Claraboia*. Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e convidados

a) A Barraca, 19 de dezembro de 2015 – Em diálogo com Pilar del Río e Maria do Céu Guerra

Pilar del Río: Boa tarde a todos, ao contrário de Carmen, não vou tentar falar em português. José Saramago disse que quando os espanhóis tentam falar português, o português sangra. (*risos*)

Dentro de umas semanas, teremos aqui um autor jovem, que se chama Bruno Vieira de Amaral, que é contemporâneo de José Saramago e cujo seu romance *As Primeiras Coisas* passa-se precisamente numa casa, num bairro. E é especialmente interessante falar com jovens nos anos 2000 que escrevem sobre estas coisas e que o autor José Saramago escreveu nos anos 50. Temos que pensar que este romance *Claraboia*, não foi editado nos seus dias. A censura não se atreveria a publicar algumas das cenas que aqui vimos, muito menos de um romance de um jovem desconhecido. Por exemplo: citar *A Religiosa* de Diderot, introduzir lesbianismo, maus tratos, um anarquista, comunista, idealista, utópico, uma violação... também aqueles pais que são capazes de entregar a sua filha em troca de uma posição social...

Em teatro é tão difícil a simultaneidade, e A Barraca conseguiu mover-se muito bem.

Espectador: Eu li o livro, e de facto quando estava a assistir ao espetáculo, estava a lembrar-me do livro, porque de facto o espetáculo consegue retratar muito daquilo que nós vivemos com o livro. Eu li o livro já há uns tempos e gostei muito. Até é um livro simples de ler e nós conseguimos de facto vivenciar aquelas histórias todas. E aqui consegui ver isso bem retratado.

Maria do Céu Guerra: Este livro é um desafio muito grande. Este livro fascinou-me por muitas razões, primeiro, porque a primeira década da minha vida foi passada nestes tempos e portanto fascinou-me. Isto era tudo verdade, isto era mesmo assim e de facto isto é fascinante. Depois, esta mesma simultaneidade e depois há uma coisa muito boa, é a riqueza e a diferenciação no trabalho das personagens, que nós atores por vezes temos que estar a inventar as personagens porque elas de facto, não estão, não existem inventadas pelos autores. Os autores inventam a grande personagem, mas depois quando se chega às personagens, que não são as grandes personagens da História da Literatura, eles não são capazes de as desenhar com esta capacidade de diferenciar estas pessoas todas, e isso é fascinante. E foi um desafio muito interessante ao trabalho, porque nós trabalhámos aqui, os atores faziam troça de mim porque eu dizia “eu tenho um cronograma! Eu tenho uma ideia de trabalho! Eu não quero que entrem na minha ideia de trabalho” (*risos*) ...E realmente foi muito interessante porque nós trabalhámos primeiro em coletivo nas primeiras leituras e depois um trabalho com cada personagem, por cada família como se ela fosse uma história, uma semana uma, outra semana outra. E foi assim a maneira que nós conseguimos criar para cada casa um ritmo, para cada casa uma respiração, para cada casa essa diferenciação das personagens que é tão difícil e que foi fascinante e nós conseguimos fazer isso em dois meses. O que é milagroso! E depois a pincela final foi a ligação das casas entre si. O “entra” e “sai” e “vai lá”. Mas isso foi parte final quando já tudo estava definido em cada casa, quando já tínhamos perdido muito e muito tempo com cada história, aprofundando dramaturgicamente, trabalhando uma média de dez horas por dia. Aí começamos então a junta-las, a liga-las, a pôr a “maionese” e foi fascinante, foi muito fascinante.

Muito agradecemos ao José Saramago ter-nos escrito esta história, muito maltratada e muito esquecida que foi. Mas há uma história que a Pilar me contou que eu adoro...Posso? Que é ... O José Saramago aparentemente enterrou esta história. Como ele era capaz de fazer, com aquela violência íntima que ele tinha, aquela capacidade que nos faz tantas saudades, porque essas pessoas fazem-nos muita falta...Mas aparentemente ele enterrou aquela história, no entanto ele foi... Pilar corrige-me se eu estiver a inventar! Porque eu às vezes invento umas coisas...(*risos*)

Pilar del Río: E inventa bem! (*risos*)

Maria do Céu Guerra: ...Ele (Saramago) foi à Casa Museu do Beethoven e estava a história enterrada e mais que enterrada (publicação da *Claraboia*) e ele trouxe de lá uma máscara do Beethoven ... o que quer dizer... que quarenta e tal anos passados ... ele tinha a *Claraboia* na cabeça... não é? Ele tinha-a guardado. Hoje está na Fundação Saramago.

Pilar del Río: É assim uma máscara branca...

Maria do Céu Guerra: É quase uma máscara mortuária, mas nós achamos que não queríamos ser tão fiéis a isso, e esta que escolhemos...

Pilar del Río: É mais teatral...

Maria do Céu Guerra: É... Pronto, era só esta história que eu acho tão interessante, de ver como as coisas ficam na cabeça dos autores, dos escritores.

Pilar del Río: É muito curioso na obra posta em cena, Saramago escreveu *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e neste livro Abel Nogueira é Nogueira por Fernando Pessoa. E há aqui algumas falas desta personagem que são poemas de Fernando Pessoa. A música para José Saramago em toda a sua obra é absolutamente indispensável. E se calhar até por *As Intermittências da Morte*, lembrem-se de *Memorial do Convento* quando está o Scarlatti... E toda a música é importante... O conhecimento é outro, nunca entra a palavra política, mas o ser humano nas ideias sobre a liberdade. Estamos a falar na altura da ditadura... Temos a referência a Pessoa e outras personalidades, porque a literatura vai ser sempre uma constante. A literatura clássica portuguesa. Vários livros... a música.

Quando Saramago tinha 28 ou 29 anos, de alguma maneira já tinha um ideal, que vai evoluído ao longo da sua vida, de uma maneira mais madura. *Claraboia*, não é um romance juvenil, não é um romance de um homem maduro, é um romance de um homem pobre, mas é um romance bastante completo. E aqui A Barraca entregou o seu corpo. O romance é bom e gosto de ver como A Barraca meteu carne nestas personagens.

Espectadora: Eu queria mencionar o trabalho de cenografia muito bem realizado.

Maria do Céu Guerra: Foi sim senhora!

Pilar del Río: O trabalho nas casas completamente distinto...de entendimento, de ambientação...

Espectador: Eu queria dizer que achei um pormenor lindo. Eu que li o livro há tempos. Aquela mulher (atriz Paula Sousa), quando está a dormir no quarto, na solidão dela e passa a fotografia da filha...que é realmente o pesadelo daquele passado... e aqui ao ser ver foi lindo... muito obrigado.

Maria do Céu Guerra: Sobre a cenografia a Pilar é testemunha de uma aventura... inicialmente, nós queríamos fazer isto num prédio mesmo...andar ali com o público atrás... num prédio... Mas foi completamente impossível... Impossível. E o José Manuel Costa Reis, que é um cenógrafo...que além de tudo mais, é um grande cenógrafo. Às vezes temos divergências de gosto, mas quase sempre tudo se resolve e é um grande, grande, grande generosíssimo artista. E olhou assim para mim, e disse assim: “Oh Céu! A Barraca tem um teatro! Tu tens um teatro onde tu trabalhas sempre... Fazíamos a peça dentro do teatro. Fazíamos uma casa dentro do teatro.” Eu disse-lhe: “fica à tua responsabilidade! Inventas maneira de meter um prédio dentro do teatro! Naquele pé direito que é muito pequeno.” Pronto, e foi esta a aventura. Esta aventura deslumbrante, em que todos os atores participaram na “decoração”. Quer dizer, não há propriamente decoração, nada aqui é decorativo, tudo faz parte da vida deles. E nada está aqui para fazer bonitinho. Mas todos participaram aqui um bocadinho de como é a casa deles. Não é? Todos os atores meteram um bocadinho... para também humanizar este espaço... não fazer uma casinha de bonecas, não é? Porque isto está quase à beira de ser uma casinha de bonecas, não é? Mas não é, é uma casinha de gente.

Hélder Mateus da Costa: Irrevogável (*risos*)

Pilar del Río: Irrevogável! Isto não está no romance! (*risos*) Como é que construiu aquele pai?

Hélder Mateus da Costa: É um blefe naquela história das estatísticas do jogo. E há muita gente que não acredita nos teóricos sobre futebol.

Pilar del Río: E Maria do Céu Guerra faz duas personagens completamente distintas. É ótima! Deram conta que era a mesma? Como duplica!

Maria do Céu Guerra: Eu achei divertido fazer isso, porque...poupávamos bastante dinheiro. (*risos*) E achei divertido tentar economizar dessa maneira, com o prazer, com alegria. Os papéis são pequenos, mas enfim, são muito interessantes. A mãe da Lídia não é uma personagem fulcral, mas faz parte da casa, portanto... podia ser feita assim.

Eu gostava de dizer uma coisa, eu tentei não fazer uma peça de teatro. Tentei pôr um romance em cena. Porque acho que esta história tem um tempo de um romance, a respiração de um romance... se ela pudesse ter um sobre título, eu gostaria que se chamasse, e era uma citação de outro autor, seria: *Como um romance*. Porque eu acho que é tão bom o tempo do romance, o tempo da escrita de José Saramago, é tão interessante, que transformar numa coisa dramática ... Primeiro com estas personagens todas é muito complicado, porque a narrativa avança toda em paralelo...é complicado. E depois reduzir a uma peça de teatro, ou seja, transformar, reduzir um conflito principal e suplementar, seria para mim errado. Então, eu tentei fazer um romance. Um romance em cena, em que a descrição é didascália, não é? O autor dramático escreve em didascália: “ela tem um fato azul” e o escritor escreve meia página sobre o fato azul. Eu tentei dar esse corpo à nossa roupa, à nossa maneira de estar, aos comportamentos, às histórias que avançam ao mesmo tempo... coisas que são mais do foro do romance, do que do teatro. E acho que as pessoas vão contentes...

Espectador: Quando uma pessoa está a ver, está a ler o romance... foi o que me aconteceu a mim...

Maria do Céu Guerra: Porque os conflitos estão permanentemente a ser cortados.

Espectador: O papel da senhora (atriz Paula Bárcia) foi muito comovente. Eu fiquei muito emocionado, não pelo papel, mas gostei muito de a ver...

Paula Bárcia: Se calhar lembrou-lhe uma época, que eu conheço também e que foi onde eu fui buscar esses movimentos no fundo...

Espectador: É isso, é isso.

Pilar del Río: ... a ternura ... verdade? A ternura de pessoas inocentes...

Paula Bárcia: E damo-nos bem, somos felizes, até à partida do rapaz (Abel Nogueira) que era tão boa pessoa e nos fazia bem...

Espectador: Uma curiosidade! O Saramago nunca quis editar a *Claraboia* em vida, é isso?

Pilar del Río: Não! O romance foi entregue a uma editora, através de um amigo. A editora nunca respondeu. Saramago ficou muito magoado, não por não publicar, mas por não obter uma resposta.

Durante quase vinte anos Saramago não escreveu nada, e esse exemplar ficou perdido todo esse tempo. Há algo que é interessante... o editor podia ter deitado fora o romance, mas guardou-o! Por alguma razão ficou guardado e arquivado, por alguma razão! E quarenta anos depois, ligaram para José Saramago dessa editora, a dizer que nas arrumações encontraram esse exemplar e que seria um orgulho publicá-lo.

Ele nessa altura, estava numa outra história, já tinha filhos, escrevia de outra maneira. E nessa altura, ele considerou que iria perturbar os leitores introduzir na sua vida daquele momento, esse romance que não tinha nada a ver com o seu presente, com a sua qualidade. Mas também Saramago não desistiu. Ele pediu a cópia àquela editora, eu entreguei-a à editora Caminho, depois a cópia foi devolvida e está na fundação para que toda a gente a possa ver, assim como o original encadernado. Chegou-se a falar com Saramago que um dia esse romance devia sair... e um dia, o editor da Caminho aparece e diz: “Não vais criticar! Não vais fazer nada!, tens uma surpresa! O teu segundo romance! Pois se eu te dissesse, tu dizias que não, e colocarias o problema de que ainda não estava pronto...Assim está resolvido!Aqui está o romance!”. Eu agradei-lhe em vida...

b) A Barraca, 26 de dezembro de 2015 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Miguel Gonçalves Mendes (realizador do filme José e Pilar)

Pilar del Río: Boa tarde. Tive a falar um bocadinho com a horripilante Carmen (Atriz Sónia Barradas). E agora vou falar com um castelhano decente. Pensamos em realizar aos

sábados, depois da matiné, uma conversa com distintos olhares sobre esta obra e a sua montagem e não necessariamente com pessoas vinculadas à literatura. Hoje temos um realizador de cinema com uma alargada obra internacional. Estamos a falar do também realizador do filme *José e Pilar*. E agora está fazer um filme por todo o mundo que se chama *O Sentido da Vida*, então é importante ouvir o seu comentário. Mas primeiro é importante ouvirmos a Maria do Céu Guerra, que é a ideóloga, a responsável desta montagem, desta ideia, que conseguiu os meios necessários para realizar este fabuloso espetáculo. E temos um palco tão completo, onde se reproduz a simultaneidade. Aqui, neste palco, isso é possível.

Maria do Céu Guerra: Esta menina (Pilar) ofereceu-me o livro *Claraboia*, que eu não conhecia, li-o. Na primeira impressão achei que seria um filme extraordinário e depois a pouco, a força das personagens, de cada uma delas e a sua diferenciação que o José Saramago impôs a cada casa, a identidade de cada um destes lares e de cada uma das personagens era tão extraordinária, que começou a ser um desafio para ser feita em teatro.

Agora como? Foi um trajeto muito comprido, foram muitas dúvidas, muitas questões. A verdade é que a gente começou por sonhar em fazer num prédio mesmo, num prédio onde levássemos simultaneamente o público, onde íamos mudando de andar para andar... mas depois começou a ser muito complicado, as licenças... os prédios que estão devolutos, não estão em condições... ou seja, coisas muito desinteressantes... e acabamos por... o José Manuel Costa Reis, cenógrafo, disse: “Maria do Céu, mas A Barraca não tem um teatro? Tudo o que A Barraca quer fazer, tem que estar dentro do seu teatro.” E eu disse-lhe: “E é capaz?” E ele disse: “Vamos tentar!” E acabamos por conseguir este milagre e foi um grande prazer montar isto com estes atores todos, numa altura em que todos os países quase, e em Portugal ainda mais, à exceção de um ou dois privilegiados que o são... as pessoas estão a fazer três ou quatro personagens, porque é complicado, à exceção dos teatros nacionais. Isto foi uma aventura muito grande, muito bonita. É sempre muito difícil dar passos em frente, é muito fácil ficar parado e é muito difícil também recuar. Mas dar passos em frente é muito difícil. Fugir para a frente, avançar para a frente... é muito difícil... Mas foi um desafio muito grande e eu estou muito feliz, muito contente. Interrompi agora dois dias para o Natal e já estava cheia de saudades disto. (risos)

Espectador: Eu já li vários livros do Saramago, o que eu acho mais identificável com este tipo de cena, é o *Ensaio Sobre a Cegueira*, os outros acho que são mais narrativos, é tudo propriamente assim... uma vivência, não é? Como existe no *Ensaio Sobre a Cegueira*, onde eles estão a viver num espaço, não é? O que é que levou o Saramago a dedicar-se a este tipo de teatro? Isto é praticamente um teatro, não é?

Maria do Céu Guerra: Isto é um romance.

Espectador: Sim, mas parece um teatro. Assim como o *Ensaio Sobre a Cegueira*, também parece... Os outros não, os outros são narrativos... O Saramago escreveu este (*Claraboia*) já no final da sua vida?

Miguel Gonçalves Mendes (realizador de cinema): Foi muito antes de ele ser escritor, de facto. Ele só começou a ser escritor em 1977, e ele aqui tinha para aí uns 30 anos...

Pilar del Río: Ele nem tinha 30, ele tinha vinte e tal, quando escreveu este romance. Este é um romance de uma pessoa que se está a iniciar na escrita. Só que aquilo que está contido neste romance, será depois avaliado.... A lucidez, quando fala nas almas e diz: “então temos filhos para morrerem nas guerras? Cantamos hinos e abanamos bandeiras, para mandarmos os nossos filhos morrer?” Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas, é que foi o romance que o Saramago estava a escrever quando morreu.

Em *Claraboia* temos também Abel Nogueira, como uma homenagem a Fernando Pessoa, que vai ser protagonista em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Ou seja, aqui em *Claraboia*, está um Saramago contido, mas ainda não está o estilo José Saramago. A perfeição, a profundidade... Antes de passar a palavra ao Miguel, tenho que dizer que as palavras no romance são muito densas, mas a Maria do Céu e A Barraca trabalharam tanto com a sua corporeidade e intensidade... Eu não sei se vocês repararam (para o público), mas ninguém aqui em *Claraboia* é parecido com ninguém. Cada um tem a sua vida, cada um é distinto. No entanto, são todas pessoas sozinhas, tristes. Mas cada tristeza é uma. Cada solidão é uma. E é esta coisa que queremos construir a cada dia. A liberdade.

Miguel Gonçalves Mendes: Quero agradecer o convite. Uma primeira nota: a primeira vez que atuei como ator, foi aqui neste lugar. Depois percebi que já haviam atores suficientes no mundo (risos) comecei a dedicar-me a cinema e a trabalhar em realização.

Em relação ao romance, eu também acho que isto é um romance inicial. Depois há uma coisa que é muito bonita, que é: se olharmos ao longo da obra, do que irá acontecer... os tempos do José Saramago são sempre universalizantes. É sempre esta questão de olhar a sociedade, sendo que depois ele acaba por abandonar os nomes. E o que eu estava a pensar sobre a peça, é que os nomes não são necessários, à exceção de nomes que são icónicos como a Lídia, ou são simbólicos, mas de facto não há muito a necessidade de saber os nomes nas personagens e eu acho isso muito bonito. Outra coisa que é muito clara e que a gente se vai apercebendo, inevitavelmente, infelizmente, é que a unidade é uma Uma coisa que ele foi defendendo ao longo da vida, no trabalho que fazia, que é o nosso não uso do livre-arbítrio, isto é, o nosso não uso da ação e se repararmos, a única pessoa que age é a sua personagem (para a Maria do Céu Guerra) quando decide ir comprar a máscara do Beethoven, ele é a única que tem uma ação transformadora, tudo o resto acontece por tabela, são pessoas que se deixam ir... e é nesta quase pobreza, ou nesta tristeza fatídica que nós, ainda por cima portugueses, nos afundamos. Não é que a vida seja necessariamente trágica, nós é que a tornamos uma tragédia. Eu tenho uma teoria talvez um pouco idiota, mas que eu defendo, é que eu acho que nós não somos tão tristes como nós nos pintamos. Isto é, se nós formos à cultura popular, o Zé Povinho, aquelas coisas foleiras: o vira... aquilo é de uma alegria tremenda. Se formos ao Bulhão (mercado), as pessoas dizem asneiras e ... há uma espécie de ânimo. O que eu acho é que com a ditadura, com o parolo da ditadura que nos queimou, é que nós temos as armas. Nós somos um povo com bastante azar. É que temos um Franco como em Espanha... Bem, mas o nosso é melhor...um bocado mais comedido (risos) O que eu acho é que nós comprámos o papel de vítimas, porque é mais fácil ser vítima e não agir, “porque a culpa é deles!”; “Eles!”; “Eles fazem isto!”; “Eu sou genial, mas o mundo é que é uma merda!”Então, eu acho que comprámos para a vida, esta coisa da vitimização. E de facto, optámos por ser vítimas, porque é mais confortável para nós. Eu acho que este prédio, em muitas das histórias e personagens que estão aqui, é isso essencialmente que se trata. São pessoas que vestiram a sua própria vitimização e que não fizeram nada para a possível mudança. O que eu acho que eu acho mais graça nas obras posteriores do Saramago, é que ele começa... Mesmo que as pessoas não hajam, começa a criar ações, acontecimentos, que as obrigam a agir . Isto é, as pessoas ficam todas cegas, etc.. Ele obriga a sociedade perfurar-se. E eu acho que era isso que o defendia, que é: apesar de sermos este desastre que somos, há sempre uma última esperança. E esse é que é o nosso privilégio, é que nós podemos agir.

Pilar del Río: Que bonito! (aplausos) Este cenário é cinematográfico, queres falar sobre isso?

Miguel Gonçalves Mendes: Eu agora vivo em São Paulo (Brasil), mas vivo numa vilinha, daquelas das novelas das 8, com cinco casas de um lado e cinco casas do outro... E há uma coisa que eu vi na peça e isso é bonito e eu acho que vocês trabalharam bem, que é: quando se vive nestas comunidades há uma espécie de privacidade consentida. Isto é, consentida no sentido de ... somos nós que permitimos a privacidade ao outro. Porque na realidade, a privacidade não existe. Estas pessoas viram todas as outras, ou a fazer amor, ou quem entrou lá em casa, ou quem está a fazer cocó, ou está a fazer não sei o quê... e há uma espécie de abstração, em que as pessoas se fecham e consentem por convivência social a liberdade do outro...

Maria do Céu Guerra: É... Não há outra maneira de viver ali... Essa observação é muito interessante... E este corte que a gente fez no cenário, não há uma parede transparente aqui à frente. O que há é um corte nas casas e o corte é feito pelo olhar do espectador. O espectador é que faz um corte ali, e em vez de se ver uma sala inteira, vê-se meia sala, por isso as pessoas olham para uns sítios que não são exatamente os sítios que se espera que olhem... está ali uma janela, mas não se vê... há assim uma série de coisas... E eu acho que esta tentativa que nós fizemos aqui, foi não fazer exatamente teatro, foi fazer um espetáculo, que é trazer um romance às pessoas. Isto não é teatro, teatro fundamentalmente são conflitos, são dramas. São conflitos entre A ou B, que formam uma história que poderá ter vários ramos, mas em que há uma história central. Isto não, isto é um painel, isto é um prédio, não é ninguém, é um prédio,

por isso é que quando acaba a história, “Pam!!!” corta-se a deixa e fim, porque agora não quero ver mais nada... Priva o prédio de uma triste tranquilidade, que ele tinha, com uma calúnia...

Pilar del Río: «A calúnia é como o carvão, quando não queima, suja.» (Pilar del Río lê este proverbio russo)

Esta obra, como foi encenada, é fragmento de vida, que uma pessoa com mais de sessenta anos conhece e quem tem menos de sessenta anos passa a conhecer. Porque a vida é assim. Triste, com vergonha. A tua personagem (para Maria do Céu Guerra) a mãe de Lídia, é muito simpática, mas é ruim. Perde a dignidade, com a própria filha. Os pais de Cláudia, também são ruins, porque vão entregar a filha...

Miguel Gonçalves Mendes: Apesar disto não ter o peso do narrador que existe nos outros livros do Saramago, a existência do narrador, do ponto de vista que ele tem... Eu acho que o epílogo acaba por ter a análise, uma visão mais analítica sobre o mundo e sobre a existência, que é mais próxima à voz do José Saramago. Há um tipo de equações que ele coloca, que são as mais próximas do Saramago.

Pilar del Río: Perdão, mas o Saramago ainda não sabia que se ia casar com uma espanhola. (risos) “E de Espanha, nem bom vento, nem bom casamento”. Sabem porquê que eu não falo português? Porque na verdade este romance estava perdido...e apareceu na editora onde nos anos 50 Saramago o entregou (em 1953) e nunca lhe obteve resposta... Saramago esperou, esperou, esperou e não obteve resposta. Ficou muito triste, abatido, desiludido e decidiu que não voltaria a escrever mais. De facto, durante muitos anos não voltou a escrever... Ele mudou de vida, de casa, nunca mais voltou a pensar nisto.

Quando Saramago já estava novamente a escrever e já tinha publicado outros livros... contactaram-no da editora. Disseram-lhe que na mudança de instalações...encontraram um livro (*Claraboia*) e que ficariam muito contentes em publicá-lo. Imaginem! Ele já tinha publicado: *Memorial do Convento*; *O Ano da Morte de Ricardo Reis*... E Saramago disse: “Não, não, não. Desculpem! Dê-me essa obra!” E foi rapidamente buscá-la para fazer fotocópias.

Saramago guardou com o romance optando por não publicar *Claraboia* naquele momento. Disse que poderiam publica-lo quando ele morresse. Mais tarde foi o editor quem decidiu publica-lo (e mostrando-me depois). Acredito que se mo tivesse mostrado antes, eu teria ficado com dúvidas e provavelmente diria que não. Mas disse-me: “Olha o que eu aqui trago!” E era o romance *Claraboia*.

Então, o que eu ia dizer, era que não pretendia falar português nunca, porque ele dizia nesse romance num determinado momento: “quando os espanhóis tentam falar português, escorria sangue.” (risos) Nunca mais...!

Miguel Gonçalves Mendes: A Pilar diz que não fala português, mas usa imensas expressões portuguesas.

Pilar del Río: O Miguel (Gonçalves Mendes) tinha vinte e poucos anos quando veio ter comigo e com o Saramago a dizer que queria filmar, fazer um projeto com o José (Saramago) ... no dia seguinte voltou, um mês depois voltou... E foi tão persistente que o Saramago aceitou. Claro que nos mentiu, disse que iam ser só quinze dias e foram quatro anos. (risos)

A conversa segue sobre o processo do filme José e Pilar de Miguel Gonçalves Mendes.

Maria do Céu Guerra: Eu tive muito cuidado e o João Paulo Guerra também, em fazermos esta adaptação para teatro da *Claraboia*, com as palavras do José Saramago. Que é a coisa mais interessante, pegar num autor, descobrir-lhe a respiração, descobrir-lhe as opções. O que é que ele queria dizer com esta história, realmente. Ele queria dizer que a vida era odiosa, quando ele começou a tomar consciência de si como escritor, era odiosa. Ele queria dizer que o conflito entre o coletivo e o individual, que é uma coisa que o acompanha sempre. N’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e já aqui está no conflito da *Claraboia*. Temos ou não temos direito de ser individualistas até ao ponto de só pensar no que é que nos dá a felicidade? Temos esse direito? Temos direito de não pensar nos outros? E essas coisas é que são interessantes para trazer uma obra para uma nova adaptação. E uma coisa que também interessava muito ao José (Saramago) era dignificação da mulher. E se vocês virem bem, estas mulheres são tratadas deliciosamente. Quer dizer, há mulheres horrosas, mas não são essas que levam a história. A espanhola está ali por outras razões, está ali para chatear o Emílio. (risos) Que também é uma espécie de ele próprio (Saramago é Emílio).

Pilar del Río: Sim, o alter-ego do escritor, não é o Abel, não é o Silvestre, é mesmo o Emílio. A pessoa que eu vou ser o resto da minha vida, é Emílio. Aparentemente uma pessoa indeterminada, infeliz...Esconde-se o mais possível nesta personagem, porque quer um futuro mais à frente.

Maria do Céu Guerra: O que eu conheço do José (Saramago) ... Eu conheci o José (Saramago) um bocadinho assim há muitos anos, nos anos 60. Ele queria avançar e não avançava. As personagens são muito bonitas, todas elas, mesmo as mais odiosas como o Caetano.

Espectadora: Tenho a dizer que o Saramago é o meu escritor preferido. O Miguel (Gonçalves Mendes) disse que ele era provocador de ações, eu vejo-o como um provocador de reações, e que o auto-responsabilizava em ir cada vez mais além nessa provocação e que ele sentia essa necessidade de ir contra o rio. Maria do Céu (Guerra) disse que é difícil avançar para a frente, mas também é difícil avançar para trás. E não sei se será fácil conhecer Saramago. É tão difícil avançar para a frente e andar para trás, se calhar é mais confortável ficar a ver.

Pilar del Río: Pois, se calhar o silêncio, é o melhor.

Espectadora: E parabéns para ele (Saramago). Gosto muito dele. E adoro-o.

Pilar del Río: Hoje vi este espetáculo pela terceira vez, e pensei assim: Que pena! Se o Federico Garcia Lorca estivesse aqui n'A Barraca, como veria ele esta montagem? Aqui tão perfeitamente reconhecida... E que pena que não tenhamos aqui também o José Saramago... Porque nós nunca sabemos o destino das palavras que vamos escrevendo. E aqui elas estão bem. E às vezes pensamos que é impossível projetos assim, mas aqui está.

Maria do Céu Guerra: E é isso que nos dá realmente gozo, é fazer coisas tão difíceis, com...

Espectadora: ...com tanta simplicidade...

Maria do Céu Guerra: ...que roçam a impossibilidade... (risos) É muito bom, é muito agradável. E conseguir ter um naipe de atores, tão extraordinários. São dezassete personagens e dezasseis atores, porque eu faço duas personagens. (risos)

Pilar del Río: E muito bem!

Espectador: Neste momento era bom, fundamental que Saramago ressuscitasse porque a sociedade hoje... o poder dominante continua a criar todas as teias como vimos aqui, apesar de hoje estarmos numa outra época, com outros olhos, mas igualmente castradores. Atenção! O que nós vivemos hoje também, não tem nada a ver com a solidariedade, com o indivíduo... Nada! Isto reproduz-se aos dias de hoje, de uma outra forma. E isto a mim entristece-me. Ainda que eu seja uma pessoa otimista, mas vejo isto ... complicado. Não é fácil! Mas temos que ir ...

Maria do Céu Guerra: Mas nós conseguimos combater a tristeza todo o tempo em que estamos a combater contra essas coisas. Só conseguimos fugir da depressão que nos dá: o verificarmos dificuldades, quando continuamos a inventarmo-nos e a confrontarmo-nos, quando estamos a combater contra isso. Esse combate... Eu costumo dizer que não sou nada, uma pessoa de júbilos quando há vitórias e conseguimos. Eu gosto muito, é do momento em que estamos a combater contra uma coisa que nos massa, que nos oprime. E isso dá-nos uma alegria tão grande, uma felicidade tão grande. Eu cada vez que subo ao palco com estes dezasseis colegas aqui, desde os pequeninos aos grandes... eles sinto que estou a fazer um grande combate, porque tenho que fazer todos os dias uma conta, entre o público que entrou e o dinheiro que se gasta com estas pessoas... e a luz e a eletricidade e essas coisas todas. Esse combate, esse jogo de espada, dá uma alegria que realmente, não fica espaço para a tristeza que a gente está a combater. E isso também é uma coisa que o Saramago nos ensinou. Não se via nele uma alegria permanente, mas ele era uma pessoa com muita alegria, porque era uma pessoa do combate.

Rita Lello: E já agora, desculpem-me lá dizer isto, mas estamos a combater com a proposta do romance, com amor. Há bocado um senhor falou em solidariedade... Não é essa a proposta do romance! É amor! Amor é outra coisa... Essa é a tese do romance, no final pelo menos...É esse olhar que devemos ter todos uns pelos outros, a que ainda não conseguimos chegar e estamos ainda muito longe de chegar. E aqui no teatro, com os espetáculos e com os espectadores, é sempre com amor.

Miguel Gonçalves Mendes: O Saramago disse uma coisa que foi muito significativa para o meu novo filme, ele dizia que achava que era imoral, nós perdermos tanto tempo a chorar e a dizer que o mundo era uma desgraça... porque se é uma desgraça, há que ter a capacidade de levantar da cadeira e arregaçar as mangas e fazer alguma coisa em relação a isso. E agora o problema do drama em que vivemos... O problema é do tempo que está a contar... E mesmo para as pessoas terrenas, esta vida está já aí a acabar... Nós temos que fazer: se queremos uma vida digna, se queremos ser felizes, se queremos amar, se queremos lutar por aquilo que acreditamos, tem que ser agora. Agora mesmo, porque amanhã quando eu passar esta porta, posso morrer. Portanto o que seria bom, era não nos arrependermos e tentar estar nesta luta permanente. E isto não é pessimismo, eu acho isto profundamente otimista. O que eu costumava dizer, é que não era ele que era pessimista, o mundo é que era péssimo. (risos) E de facto, ele tinha esta garra, e há uma coisa que eu também acho que explica muito do sucesso do José (Saramago), é que ele acabou por ser uma voz para todos nós ou a algumas pessoas que seriam órfãos dessa voz. Isto é, ele tomou o seu palco, muitas vezes prejudicando-se a ele, mas para lutar por estas coisas, para lutar pessoas, para lutar pelo que acreditámos ou acreditamos e por um mundo melhor. E acho que basicamente foi esse o seu trabalho ao longo da vida. E além disso, altamente esperançoso, porque uma pessoa que começa a escrever aos sessenta e três anos de idade e ganha o nobel aos oitenta...significa que todos nós podemos ser inteligentes... (risos)

Pilar del Río: O teatro, é um ato de amor, foi o que disse a Rita (Lello). Ela tem razão. Não é só uma profissão, podemos até profissionalizarmo-nos, mas se tivermos a repetir todas as noites um papel, se não houver entrega, não há empatia com o público. Se não há entrega, não há amor. Na semana passada, no sábado passado aconteceu uma coisa preciosa aqui, vieram duas pessoas ter com a Maria do Céu (Guerra) e disse-lhe: “sabe, o meu pai era sapateiro, e foi sapateiro durante muitos anos e também tinha um tabuleiro de damas, e as damas tinha-as feito ele, com um cabo de uma vassoura, cortando-a.” De repente ela viu o seu pai há uns quarenta anos atrás, ou mais. Ela estava com uma emoção...O teatro salva-nos da mediocridade, do aborrecimento. O teatro e a cultura, é o que impede que nós sejamos animais. Os animais comem, vivem, respiram. Os seres humanos têm emoções e razões.

Maria do Céu Guerra: Eu vou agora dizer uma coisa, que vou dizer sempre e que gostava que todas as pessoas que saíssem daqui, pudessem saber. Esta peça foi feita, porque a Pilar (del Río) moveu céus e terra para que ela pudesse ser feita, porque eu dava-me mal com a secretaria de estado da cultura... (risos) E a Pilar fez um esforço e dizia-me: “não te zangues com essa gente! Tens muitas razões e muitas ocasiões, mas faz um esforço grande, faz um sacrifício para fazer este trabalho e consegues fazer o teu trabalho e eu vou ajudar-te.” E ajudou! E tem ajudado. Estes debates, são uma grande ajuda. E esta senhora, esta menina, que se disponibiliza de uma maneira incrível, para estar com aqueles que estão com a obra de José Saramago e com as causas que ela considera justas, independentemente (já) do José Saramago, as suas causas. Tem feito um esforço de ajuda, quer para se pôr *A Viagem do Elefante* em cena, que também foi um esforço brutal, da companhia da ACERT em Tondela, quer para se pôr esta peça (*Claraboia*) que foi um esforço igualmente brutal, para se pôr este trabalho em cena. A Pilar del Río, é um estímulo, uma ajuda, uma pessoa única, preciosa, que nós teremos sempre que agradecer.

c) A Barraca, 02 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e José Luís Peixoto (escritor e vencedor do Prémio Saramago)

Maria do Céu Guerra: Começo por dar a palavra a Pilar del Río, organizadora destes encontros, em feliz hora. Têm dado aqui momentos muito agradáveis de conversa e de conhecimento. Ela é presidenta da Fundação José Saramago, como toda a gente sabe, e apoiante deste espetáculo.

Pilar del Río: E eu queria agradecer a presença nesta tarde do José Luís Peixoto, é um grande, grande escritor. Quero agradecer-lhe por estar aqui esta tarde connosco. E também deves estar contente (para José Luís Peixoto) por teres visto um grande, grande espetáculo.

José Luís Peixoto (escritor): Bem, antes de mais, muito boa tarde a todos. Obrigado por terem ficado aqui para esta conversa e que espero que também tenham a oportunidade de participar e da minha parte há umas coisas que eu tenho para dizer sobre este espetáculo, sobre este livro e sobre este tema. No entanto, este momento, é sempre um momento imperfeito para falar, na medida em que a ... no caso da Maria do Céu Guerra, deve ser mais diferente, assim estranho, mas também para nós que acabámos de ver o espetáculo e ainda de certa maneira estamos dentro dele também... e agora ainda vamos ter que pensar nele e digeri-lo até efetivamente ter alguma coisa que seja mais sedimentada e que tenha mais autoridade para ser dito assim e partilhada...

O que eu posso dizer é que eu li este livro (*Claraboia*) pouco tempo depois de ele ter sido publicado, já depois do falecimento de José Saramago. Penso que foi em 2011 ou 2012... Foi 2011. E agora quando soube do espetáculo e pensei em vir aqui assistir, uma das coisas que mais me intrigou foi, como é que se pode colocar um romance especialmente como este em cena? Porque efetivamente... acho que até... pronto... a partir da minha perspetiva pessoal, que é sempre uma perspetiva que considero muito o texto... Antes de ver o espetáculo, não estava bem a perceber como é que podia ser feito este trabalho... e realmente é um trabalho imenso, quer dizer, não tenho dúvidas de que fazê-lo, foi um enorme desafio. Nós quando estamos a assistir, acabamos por estar a receber esse trabalho, com todos os outros trabalhos que constituem um trabalho de teatro... Mas... eu só posso imaginar como é que foi esse trabalho, como é que foi o chegar a isto. Quer dizer, é um prazer ter a oportunidade de dar os parabéns aos dois que estão agora aqui (Maria do Céu Guerra e Helder Mateus da Costa), por este trabalho. Com a consciência também que é um trabalho que envolve muita gente, e que cada um à sua maneira, teve que fazer essa tradução, não é? Porque num livro, num romance, existe uma dimensão, numa peça de teatro existe uma outra dimensão. E efetivamente, apesar de partilhar uma quantidade de coisas enormes, quando se trata assim de uma adaptação, efetivamente, são dois objetos diferentes e que têm de se servir das ferramentas de cada um. E isso aqui acontece de uma forma muito impressionante, logo a partir do momento em que se abre o pano e se vê este cenário, que é muito impressionante. E depois, em toda a narrativa, em toda essa construção que também falava e que tem a ver com o texto, e com as interpretações e com toda a gestão que tiveram que fazer para construir este espetáculo. Porque é um espetáculo como toda a gente viu, onde existe humor a temperar, mas depois também existem alguns momentos bastante duros e até amargos. Existem reflexões às quais somos levados também. Acho que é um espetáculo que também por tudo isso, que tem presente Saramago. Este livro (*Claraboia*), a maioria das pessoas saberá, tem uma história muito particular, porque o livro não foi publicado em seu tempo... e eu, como alguém que escreve livros e também os publica... imagino o que é escrever um livro, entregar toda aquela energia na conceção deste mundo e destas personagens e depois não o publicar... e passarem décadas com esse mundo, ali fechado, secreto. Mas creio que... umas das coisas que para mim é evidente e acho que depois de um espetáculo como este é ainda mais evidente é que ainda bem que foi publicado, porque este espetáculo é uma consequência disso e ainda muitas outras consequências iram surgir, mais do que aquelas que nós conseguimos antever, porque é sempre assim, estas coisas dos livros, do teatro, da comunicação, são assim. Até como a própria peça refere: nós só existirmos, já é algo que estabelece relações, já é algo tem um impacto, já é algo faz com que todas as outras coisas sejam também marcadas por isso. Realmente para mim, aqui torna-se tudo físico, torna-se tudo real e torna-se tudo muito claro. Este livro e esta peça, e este texto, e este trabalho fala sobre isso, fala sobre cada e todos. A forma como nós vivemos nos nossos mundos, muitas vezes ignorantes daquilo que está a acontecer exatamente ao lado, ou a não o considerarmos, porque estamos a prestar atenção àquilo que está à nossa frente e nos toca mais diretamente, no entanto, não nos podemos destacar de algo que é maior do que nós e que aqui fica representado neste exemplo, que é este prédio, todo ele com rés-do-chão, primeiro andar, segundo andar, mas que é uma estruturação de algo que existe e que está presente em todos os momentos da nossa vida. Não sei mais o que hei-de dizer em jeito de monólogo, mas acho que há muito para dizer e efetivamente quando se

assiste a uma peça como esta, também somos afetados por isso. Então, como eu dizia, talvez não seja o momento mais fácil para se falar, amanhã se calhar podemos voltar aqui e se calhar já vou ter alguma coisa mais elaborada para dizer, ainda assim... porque num texto escrito e publicado em prosa, como é o caso de um romance, existe o autor e depois existe cada uma daquelas pessoas que de certa forma, produz e encena o seu espetáculo interior, que dá rosto àquelas personagens, dá tom àqueles diálogos, que ilumina as cenas de quem está a ler...e depois existe isto, que é um trabalho de muitas pessoas, em que cada uma contribui com algo, mas que também continua a ter, aquele que recebe e que também é fundamental, e que também faz uma interpretação, e que também o transforma em seu, apesar do concreto. Porque nós todos... e isto também tem a ver com o espetáculo, desculpem lá se eu estou a dizer tolices, mas eu acho que para mim faz um certo sentido, que é este aspeto de nós sermos um coletivo, estamos todos aqui, assistimos ao mesmo espetáculo, mas cada um leva o seu próprio espetáculo também, não é? Ou seja, esta também é uma questão do texto *Claraboia*, o indivíduo, que é indivíduo e não o deixa de ser...e o coletivo que é também uma quase entidade, que é mais do que a simples soma dos indivíduos.

Pilar del Río: Isto que tu estás a dizer, significa que um romance não pode ser levado ao cinema, exceto casos muito contados... Falo por exemplo de *Morte em Veneza*, que é um pequeno conto de Thomas Mann e foi feito em filme. Quero dizer que é difícil que um romance, pelo seu todo, a sua intenção, pela narrativa, pelo diálogo, pelas pausas...é difícil ser levado para o cinema ou para o teatro. Este romance (*Claraboia*) com a corporeidade adquirida nesta peça, não é só o autor que respira, existem pessoas em cena e outras pessoas que não estão em cena que também trabalharam. E estão a respirar por um próprio romance e por próprio tema com uma dimensão e uma carnalidade...não se conta! É sentido! Penso que o que se passa aqui em *Claraboia*, é o momento mais forte em teatro e que dificilmente se vai encontrar, porque nós até podemos pensar que estão a representar a distinta situação, mas entra um mudo e depois outro fala e tudo se percebe, é a vida...

Maria do Céu Guerra: Não é preciso, porque há um protagonista presente e mudo, com muitas vozes, que é o prédio...e a claraboia que vê para dentro do prédio. O que eu achei fascinante no trabalho que me levou a adaptar e a querer encenar isto, foi realmente ter um protagonista que é uma coisa física, que é esta casa e um olhar sobre esta gente toda e esta gente toda fazer parte de um mundo...e por isso foi preciso criar uma volta na existência do próprio prédio, desde o seu princípio que é matinal, e é fresquinho, e é sem drama... em que as pessoas vivem quase na comédia portuguesa: “Bom dia Senhor Silvestre!” (exemplifica como um todo que lembra o cinema português dos anos 50 do século XX). Ou seja, está tudo bem e depois... o Saramago foi estragando essa harmonia ou pseudo-harmonia que o Estado Novo tanto desejava que transparecesse na comédia portuguesa... e ele (Saramago) foi mostrando a realidade nos interiores de cada uma destas seis casas, que não são o que parecem. Não são! E que se cruzam e descruzam e se espiam... e essa coisa toda é o que eu acho fascinante e é um prédio que se vai tornando cada vez mais infeliz, cada vez mais revelado, cada vez mais mostrado como é até que chega o fim e ouve-se um forte fechar de porta... e aquele fechar de porta é mais forte do que todos os outros fechar de portas... e há essa coisa de nós não querermos ter posto portas, que foi uma proposta minha e imposição do cenógrafo, porque nós fizemos este corte nas casas, mas ouvimo-las, ouvimos as portas. Com o forte bater de porta no final, significa que deste prédio vocês não vão saber mais nada. Já se mostrou, já se mostrou de mais, que é o protagonista (o prédio). E eu acho isso muito bonito. O que me apaixonou por este texto, foram três coisas: foi... uma coisa que sempre me apaixona, são os injustiçados, e texto foi um texto injustiçado e que calou o José Saramago como escritor durante uma data de anos e isso deu-me logo uma pulsão de querer repor... sempre queremos repor a justiça, que é uma coisa que nunca podemos...é raríssimos podermos. As temos essa coisa de querer repor... Depois a segunda, é esta história de ser um prédio o protagonista, que é muito interessante... e depois uma coisa que é... é um romance, não pode ser uma peça e isso é um desafio enorme... e pode ser uma peça, porque na base do teatro, não está exatamente um texto, estão as personagens. No momento em que um ator, cria uma máscara e aparece diante de um público, seja aqui, seja em qualquer parte do mundo, e através dessa máscara revela um outro que não é ele, e que se comunique aquilo que ele tem de mais importante, de mais essencial, comunique ao público através de uma

máscara, através de uma personagem, de uma persona... e esta riqueza de estas personagens, aqui...estas dezasseis pessoas, que vivem nesta casa... quer dizer, quinze pessoas que vivem nesta casa, e mais duas que visitam a casa, são de uma riqueza todas elas, de uma diversidade... aquilo que a gente mais procura no teatro é a personagem e a diferenciação... a diferenciação é aquela que eu procuro mais, mais, mais! Não é que a primeira qualidade que eu ache...é que os atores têm de ser muito versáteis...não penso isso! Há atores que não são nada versáteis e são extraordinários! Instalam sempre uma coisa superior! Mas...procuramos a diferenciação, ou seja, esta personagem, é completamente diferente da outra. Ainda que o ator que a esteja a fazer não aposte na tal diversidade por versatilidade, e é isto que eu acho extraordinário... e isto dá-me uma vontade de olhar para as casas, olhar para os prédios...aquele mundo que vive ali dentro...fechado... A gente olha para isto, e estas pessoas são um mundo tão revelador... Sem nunca se falar de política, a não ser ali o nosso Silvestre que fala de política, e não fala bem de política, fala sempre metaforicamente, o amor... Como é que estas dezasseis pessoas conseguem ser tão, tão, tão radicalmente diferentes!? E são pessoas de idades parecidas, de estratos sociais parecidos, mas são tão idênticas a si próprias, tão identificadas, tão... e esse trabalho é apaixonante para mim, isto não é exatamente teatro, mas isto tem a primeira fonte do teatro, que é as personas, as personagens.

Espectadora: Eu só quero dizer duas coisas, eu senti-me e sinto-me um pouco mais rica, porque não conhecia este livro de José Saramago (*Claraboia*) o meu marido é leitor compulsivo de Saramago, eu nem tanto... não conhecia, mas fiquei muito impressionada e mais rica porque foi-me dado a conhecer um Saramago diferente, foi-me dado a conhecer uma série de intérpretes que me tocaram, porque me dá vontade agora de olhar para janela dos prédios e de adivinhar o lá vai dentro. Todos os atores que estiveram aqui, foram fantásticos. Acho que transmitiram muito fielmente aquilo que o Saramago nos quis transmitir no livro. Eu fiquei muito agradecida. Fico muito agradecida, primeiro ao autor e depois à pessoa que pôs isto em cena. Muito obrigada.

Espectador: Da minha parte, gostaria de antes de tudo, dar os meus parabéns a este cenário fantástico, parabéns ao encenador...

Maria do Céu Guerra: Os parabéns tem que dar...Aproveito para esclarecer aqui uma coisa...Os parabéns que se têm de dar são ao cenógrafo, claro que eu sou a encenadora, mas a primeira ideia foi colocar isto dentro de um prédio e fazer o público itenerar nas casas das pessoas. Foi a primeira ideia e tive imediatamente a oposição do cenógrafo, que me disse: “Tu andas há quarenta anos a trabalhar para aquele teatro...Porquê que não fazemos a peça naquele teatro?” e eu disse que não cabia...ao que ele respondeu “Deixa-me a mim encontrar a solução!” e encontrou uma solução maravilhosa. Nós não tínhamos pé-direito para fazer dois andares...pensámos em tudo...e de um dia para o outro, ele apareceu com esta solução. E realmente é linda! E a todos os atores que se empenharam em pôr um dedo pessoal das suas personagens nas suas casas, empenharam-se nas suas casas. Estas casas têm muito do cenógrafo, muito meu que acabei por escolher também coisas, mas muitas personagens que aqui vivem, não são os atores, refiro-me mesmo às personagens que aqui vivem aquelas horas por dia e que arranjam as coisas à sua maneira. O cenógrafo realmente...José Costa Reis, que é um cenógrafo que faz as revistas todas, mas que adora fazer coisas com outros níveis de profundidade e de leituras e que trabalha muito para nós, para mim sempre, somos amigos desde os quinze anos... e realmente deu-nos este presente, isto é um presente. E o outro presente, quero dizer que foi a Pilar que nos deu, esta possibilidade, de ter aqui todos os sábados o Saramago vivo com as pessoas. Uma vez a Pilar disse uma coisa muito comovente que foi: “Eu não queria publicar os Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas, porque estaria a publicar as últimas coisas que o Zé (José Saramago) escreveu”. É segredo? (para a Pilar)

Pilar del Río: Não! Estamos entre amigos. (risos)

Maria do Céu Guerra: É uma coisa tão bonita que ela disse: “Eu não queria fechar a obra do Saramago!” Mas realmente o teatro tem esta possibilidade e ela com a sua vontade de viver estes atos, trouxe-nos este presente. Organizar isto, termos aqui estes encontros e termos aqui o Saramago e os seus amigos.

Pilar del Río: Digo amigos, porque Peixoto (José Luís Peixoto), assim tão novinho e tão moderno, e tão cheio de piercings, é um escritor que Saramago respeitava, queria, gostava

e... ganhou o prémio Saramago... é um prazer, a literatura permite-nos encontrarmo-nos connosco próprios, com a nossa memória, com estas sensações que não podemos pensar, que não nos recordamos, que não nos lembramos de ter vivido e de repente sentimos mais alto... e isso é estupendo, porque podemos estar ou não estar, sem sentir algo e a literatura nos vai reviver. E isso é estupendo, poder estar com Peixoto, que aqui nos trouxe um livro que se chama Galveias, que saiu antes do seu último livro que é sobre Fátima, Em Teu Ventre. Este livro Galveias, para levar para o teatro seria impossível, estou a dizer isso, porque estou a traduzir este livro para espanhol, e estou muito louca... está também a ser traduzido, em inglês, japonês, francês, alemão...

José Luís Peixoto: Desculpem interromper, tenho que interromper agora, porque não estou a aguentar. Portanto, ficaram a saber, que a mesma pessoa que traduzia a *Claraboia* para castelhano, vai traduzir também o meu livro para castelhano, o que também é uma imensa honra para mim, porque... há pouco eu utilizei aqui uma palavra, quando falei de adaptar para teatro, não foi ao acaso. Eu disse traduzir, porque efetivamente, essa questão da tradução, é uma questão importantíssima, porque os tradutores já sabemos que é isso que fazem. Mas todos nós o fazemos de certa maneira. Eu acho que representar é traduzir. Escrever é traduzir. Assistir é traduzir. Há muitas coisas que são traduzir só que são traduzir de algo para algo. E houve aqui também um aspeto que a Maria do Céu Guerra estava a dizer deste texto da *Claraboia* e que eu achei que também foi muito significativo, foi quando começou a falar de ser um romance, onde as personagens são muito importantes, por ser um romance de personagens e de toda essa importância das personagens e pelo meio ter dito também as pessoas. Ou seja, eu acho que efetivamente, neste texto, nesta peça, neste livro, eu acho que de certa forma, também é isso que acontece. Nós começamos com as personagens e as personagens sem desprimor para o conceito, porque vamos ver... eu acredito que as personagens podem ter uma grande profundidade, em certa medida também são maiores do que nós, na medida em que os outros interpretam uma quantidade de coisas a partir daquilo que elas são...ainda assim, as personagens são sempre uma nuance, elas são sempre algo que nós vemos imperfeitamente. Todos nós, na nossa vida, mesmo que não sejamos atores ou escritores, temos personagens na nossa vida. O que é que são as personagens? São aquilo conhecimentos...são a informação que nós colecionamos sobre as pessoas com que nos cruzamos...e assim construímos personagens. O que é que sabemos sobre aquela senhora com que nos cruzamos de vez em quando? Sabemos que ontem estava mal disposta por isso é uma pessoa que às vezes está mal disposta. Sabemos que ela é alta e magra, e isso também nos diz alguma coisa sobre ela. Ou seja, vamos colecionando uma quantidade de informações que são sempre imperfeitas. Mas depois há as pessoas e as pessoas são sempre algo, são sempre mundos que nos transcendem, porque nós podemos dedicar a nossa vida a uma pessoa e no fim dessa vida e nos vai faltar coisas, para saber sobre essa pessoa. E de certa forma, é isso que acontece aqui, porque começamos com essas personagens que são a superfície de certa maneira e que são o “Olá! Bom dia! Boa tarde! Como está vizinha!” São as comédias portuguesas dos anos 50, mas depois entramos nas pequenas misérias, nos pequenos segredos, no que está por trás dessa superfície e é aí que nós começamos a entrar um pouco nas pessoas. Porque nós sabemos que os outros são para nós personagens, mas nós também somos personagens para os outros, nós também encarnamos personagens, não é? Eu aqui e agora sou o escritor que ganhou o prémio Saramago e que acabou de ver esta peça e que tem de dizer alguma coisa interessante, daqui a uma hora, eu vou ser o pai que está a jogar no computador com o meu filho. E isso são duas personagens bastante diferentes, digo-vos já.

Espectadora: E sempre a mesma pessoa!

José Luís Peixoto: E sempre a mesma pessoa!

Espectador: Posso colocar uma questão? É claro que a peça não tem aspetos políticos... Seria possível editar isto em 1958/1959? Acha que sim, Maria do Céu Guerra?

Maria do Céu Guerra: A peça é altamente política! Nós estamos permanentemente a ver pessoas a espiarem-se umas às outras, vivemos o tempo do Estado Novo...quem se lembra disso, ou tem conhecimento adquirido, sabe que era o tempo da vida ser espiada... Esta casa é uma casa permanentemente espiada... E isso está completamente na peça. Isto é um retrato do Estado Novo. Estas pessoas trazem o polícia no bolso, trazem o polícia no coração, trazem o polícia na cabeça. Nós não vemos aqui nenhum polícia, ninguém fala na polícia, exepcto o

Silvestre que é o que consegue realmente falar de política. Mas todos os outros não falam, e no entanto eles sabem, que são vigiados. Eles sabem que aquela casa ali de cima (refere-se às personagens Anselmo, Rosalia e Maria Cláudia), é uma casa típica do Estado Novo, em que se apregoam os valores, mas que se for preciso vai-se levar a filha a um escândalo qualquer, a um prostíbulo qualquer, a um sítio qualquer que lhe dê...

Portanto, a peça toda ela é política. Esta coisa de não saber o que fazer com a liberdade do Emílio (refere-se à personagem Emílio Fonseca): “Agora tenho a liberdade, a liberdade pessoal, mas não sei o que hei-de fazer com ela, é preciso a gente habituar-se.” Em todas as frases há política, mas não é política explícita.

Pilar del Río: O próprio livro não foi editado...

Espectador: Se não era possível representar esta peça em 1952, também deve ser interpretado como um texto político, aliás como a obra de Saramago é transversal em relação a isso. Até no Estado democrático ele foi ostracizado, quanto mais na década de 50.

Pilar del Río: Se calhar a peça seria muito mais forte na altura, no ponto de vista político e sociológico, só que a editora não quis arriscar com um autor desconhecido. Então na obra, esse silêncio reina sobre as pessoas, esta sociedade triste, medonha, fechada em si mesma. Tudo isso podia ser atrativo para um editor, temos lesbianismo, incesto, temos a senhora com casa posta... São assuntos que dificilmente passavam pela censura, poderiam eventualmente passar se fosse uma figura conhecida...

Vou contar-vos um segredo, Saramago queria passar uma situação de lesbianismo no romance e não sabia como fazê-lo e de repente um dia se lembrou de Diderot e integrou um capítulo inteiro d’A Religiosa que aqui está contido no romance. É difícil este silêncio, uma freira com outra freira... É usar liberdade do autor desta maneira... Recusaram-se a publicar o romance e Saramago ficou em silêncio durante muitos anos, foi muito doloroso. Foi como disse Maria do Céu Guerra, calou o Saramago durante anos e anos. O que é interessante é que o editor que não publicou, não destruiu. Isto também é um ato literário interessantíssimo. Porque o normal é: “Isto não presta! Por isso não dá! Lixo!” Mas esse editor teve o cuidado de guardar a *Claraboia* numa gaveta muito bem. De tal maneira que quarenta anos depois apareceu, então Saramago decidiu pedir esse original que não o tinha, essa cópia pode-se ver aqui no teatro. Mas quando esse original apareceu passado quarenta anos, o Saramago já estava noutra situação, já tinha um estilo literário formado, esse livro segundo Saramago iria interferir porque ele (Saramago) já não era aquele. Então ele ficou com uma cópia, o editor com outra e uma comigo. Depois mais tarde, logo iria decidir se o queria publicar ou não. E aí tenho que dizer, que não foi ele que decidiu publicar, foi o editor que apareceu um dia com o livro a dizer “Olha tenho aqui uma surpresa, olha!” e o Saramago ficou: “Ah! Eu não sabia!” e o editor disse-lhe: “Pois, é que se eu te dissesse tu ias dizer: não, agora não...esperemos...ainda não é o momento...”

E agora aqui estamos!

José Luís Peixoto: Já agora vou só dizer duas coisinhas rápidas: eu vivi em Cabo Verde nos anos 90, no fim dos anos 90 e em relação a isso, há aqui um aspeto que eu acho que tem o seu interesse, porque é esta perspetiva de quem escreve um texto e depois é confrontado com ele mais tarde, que eu acho que apesar desse desencontro infeliz que aconteceu na edição deste livro (*Claraboia*) no seu tempo, também eu acho que para o José Saramago também deve ter sido muito significativo, porque não é só a questão da escrita que ele estava a fazer naquele momento já ser tão diferente...é que efetivamente, trinta anos depois, toda a gente é outra pessoa. Qualquer pessoa é outra pessoa trinta anos depois. E a escrita tem esta ilusão que é a de fazer permanecer no tempo algo que na vida, não permanece no tempo. E eu, efetivamente, também consigo compreender que por muito convicto que eu estivesse de determinados livros no momento que os publiquei, se calhar, vinte anos depois, se pudesse decidir, não os teria publicado. Mas ainda bem que os publiquei. Porque quero dizer, que eles foram feitos para o momento, eles foram feitos com aquilo que se sabia naquele momento e nesse aspeto... (Eu gosto sempre de falar naquelas coisas que são as mais elementares...) ...e nesse aspeto, é como o teatro, porque nós estamos aqui a assistir a este espetáculo...hoje foi assim...na próxima semana vai ser diferente...daqui a dez anos vamos recordar este espetáculo e vai ser diferente também, com a memória que vamos ter... Porque há este aspeto que é fundamental, que

determina tudo e que marca todas as artes e que marca a vida e que marca tudo, que é o tempo. E nessa medida, como eu dizia, eu sinto que Saramago está presente neste espetáculo, mas Saramago é muita coisa. Mas há um aspeto que aquele senhor disse e que é fundamental (refere-se a um espectador), efetivamente, salta à vista a contemporaneidade de algumas questões que aqui são tratadas, nomeadamente uma que ainda não falámos aqui, mas que eu acho que para mim tocou-me bastante, que é a relação entre homens e mulheres. Os homens e as mulheres e as diferentes relações, que em muitos aspetos nós vimos que se mantêm e têm muito que ver connosco enquanto portugueses, têm muito que ver com a nossa cultura, pelo menos nesta forma em que estou a utilizar esta palavra, é algo que é muito amplo e não é só boa... Pronto, e sobre essa perspetiva também acho que há muito que pensar.

Maria do Céu Guerra: As relações destes casais, também são elas próprias personagens. Porque são relações completamente diferentes e todas absolutamente... deixam transparecer o que foram os anos 50, mas que ainda permanecem na nossa vida e na nossa cultura... não digo toda a gente, porque felizmente há outro tipo de relações, felizmente deixaram de ser proibidas outras formas de relacionamento, de relações. Felizmente há muita coisa que foi ultrapassada, mas estas ainda existem.

Espectador: Eu queria só fazer uma pergunta ao José Luís Peixoto...

O José Luís Peixoto, quem conhece a biografia do José Luís Peixoto...entre Saramago e o José Luís Peixoto existe, muitos pontos de contacto, existem pontos de contacto nesse livro (Galveias), quem lê esse livro, quando ele fala na Serra d'Aire e o que se passou na Serra d'Aire, ou quando se assiste a esta peça (*Claraboia*) ou quando se lê este livro que pertence ao mesmo conjunto de obras que nos faz pensar, como a peça de teatro. E eu só aproveito para: (lê) «Desculpa lá! De quem é que tu és filho? Sou filho do Peixoto da serração e da Alzira Pulguinhas.» Uma pergunta agora: indo aquilo que a Maria do Céu Guerra disse sobre os injustiçados... eu queria fazer esta pergunta ao José Saramago, efetivamente, como a vou fazer a si: Quando veio de Galveias, Galveias que nós conhecemos, quase que conhecemos os cantos de Galveias, ou conhecemos a Serra d'Aire... e eu sou daquela zona, portanto, conheço e vivi esses tempos. A pergunta é esta: Não se sentiu, quando veio para a grande cidade injustiçado? E porquê?

José Luís Peixoto: Essa é uma questão enorme...e...pronto...eu trouxe este livro (Galveias), porque queria oferecer à Maria do Céu Guerra, porque eu sei que é um livro que tem muitas relações com a obra de Saramago e em certa medida até tem uma relação com este mesmo texto (*Claraboia*) ...e efetivamente, eu acho que só faz sentido escrever para dizer aquilo que não foi dito ainda. Se for para repetir o que os outros já disseram, não vale apenas porque já está aí, é como inventar a roda, já está inventada, não é? E nessa medida, aquilo que ainda não foi dito, normalmente, não foi dito, não porque ninguém o tenha dito, mas porque muitas vezes aqueles que o dizem, não são ouvidos...E por daí vem aquela expressão que às vezes se utiliza, que é: aqueles que não têm voz... Há um aspeto que está nessa espécie de dedicatória e que para mim tem uma importância enorme e que eu sei que para o José Saramago também tinha uma importância enorme e isso dá para ver em alguns dos seus textos, nomeadamente naquele texto fabuloso que ele escreveu, que eu agora não me lembro se é sobre o avô ou se é sobre a avó, que está lá na exposição da fundação Saramago... É sobre o avô ou é sobre a avó?

Pilar del Río: É sobre a avó.

José Luís Peixoto: Há uma coisa que é muito importante, que é: os dois pais do meu pai e os dois pais da minha mãe, não sabiam ler nem escrever... e eu sou escritor... isso é impressionante para mim... não consigo falar muito disso, sem ficar com a voz meia embargada, porque isso tem a ver com a minha identidade, tem a ver com aspetos que me foram incutidos e que são profundos na minha maneira como eu me vejo a mim próprio. E portanto, eu tenho isso sempre muito presente dentro de mim, é algo que me estrutura, é algo que tem muita importância na pessoa que eu sou. E quando eu olho para essa vinda do meio rural para o meio urbano, que é um percurso comum a muita gente em Portugal... e quando eu olho para isso hoje em dia, em 2015...aquilo que eu penso, não é que foi injusto para mim...aquilo que eu penso é que é de uma injustiça imensa para aquelas pessoas que ainda estão lá... e que é uma injustiça imensa, até para nós que já estamos aqui, porque eu sinto, e isto agora também é político, que

seria importante um olhar, neste caso sobre o país, que tivesse em consideração todo o território e que valorizasse o equilíbrio, e acho que isso seria bom para eles lá e para quem vive cá em Odivelas, ou no Cacém, ou em Sacavém, ou em Almada, ou em Paço d'Arcos ou aqui ao lado. Porque efetivamente, há um aspeto que também é fundamental, falámos aqui do tempo, mas também há um que é fundamental na vida, na arte e em tudo, que é a esperança. A esperança em certa medida é o ânimo. E eu sinto que ... pronto, eu fui estudar para Lisboa, no princípio ia lá muitas vezes (a Galveias), depois comecei a ir menos, cada vez menos, como muitas outras pessoas. E quando escrevi esse livro (Galveias) comecei a ir lá mais e comecei a ir em momentos que normalmente não ia... Porque eu ia nas férias do verão, ou no Natal, ou na Páscoa... e eu comecei a ir, assim, por exemplo, a meio de janeiro. Bem! E a meio de janeiro, andar em Galveias ou andar em qualquer aldeia, daquilo que nós chamamos o interior, é andar em lugares sem esperança. É andar em lugares sem ânimo. É andar em lugares deprimidos. E é injusto, e eu acho que não é razoável, nós acharmos que têm que ser aquelas pessoas ali a darem vida, a criarem essa esperança...e porque são de um modo geral, pessoas que já estão numa fase da vida delas, que também já...

Espectador: Olhe que não é bem assim, há muita gente que ainda está no início da vida...Há lá muita juventude!

José Luís Peixoto: Sim... mas isto agora é uma coisa assim... meia de olho... Eu sinto que muito por falta dessas perspetivas e às vezes por falta de oportunidades reais, são pessoas que de um modo geral, muitas vezes caem em armadilhas, seja no alcoolismo, seja as drogas, seja a dependência até de ... a desistência, o desemprego crónico, o rendimento mínimo, esse tipo de coisas, porque efetivamente, nós estamos a descorar, e quando digo nós, digo todos nós, eu também. Estamos a descorar algo que é nosso e que é tão nosso como esta mão. Influenciamos! Nós podemos achar que isto não nos diz respeito, mas diz-nos respeito! Porque agir ali, vai ter consequências aqui. Porque... voltando à peça (*Claraboia*), porque é isso que estamos a falar... está tudo ligado! Tudo é uma rede, nós não existimos sozinhos. Nós temos a nossa individualidade, mas na nossa ação, estamos integrados num mundo. E quer dizer, se não acreditarmos nisso, não sei bem em que podemos acreditar...

Pilar del Río: Na literatura, no teatro e na arte!

d) A Barraca, 09 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra

Maria do Céu Guerra: O José Saramago era demasiado desconhecido para lhe serem toleradas e aceites as liberdades na escrita de *Claraboia*. A Pilar del Río considera que é por isso que o livro acaba por não ser publicado nessa altura, e durante trinta anos, não foi dada nenhuma notícia, nunca mais, nem sequer uma opinião a Saramago. Quando o José Saramago está a escrever o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e já tem uma série de livros publicados atrás, ou seja, trinta e tal anos depois da *Claraboia* ser entregue, um editor mande-lhe dizer que tinha encontrado, ao fim destes anos todos um texto e que achava interessante conversar e eventualmente o texto ser publicado. O Saramago não gostou do projeto, sendo que estava na altura a fazer outra coisa, a escrita dele já não era a mesma. Quando o Saramago recebeu esta notícia disse que não queria, foi lá buscar o livro e disse que ia pensar, pediu para não fazerem cópias. Foi lá e disse que não queria. Levou a *Claraboia* para casa e nunca mais a leu, nunca mais olhou para ela. Porque realmente estava numa outra fase da vida dele e não quis a publicação enquanto fosse vivo, depois de morto, fizessem com o livro o que quisessem, porque segundo ele nesta fase da sua vida em que ele estava e depois até morrer...Não tinha tempo para escrever tudo o que queria escrever, não tinha tempo para perder com uma coisa que já tinha sido dolorosa para ele, pois ele teve aqueles anos todos sem notícias de um livro que escreveu de quatrocentas e tal páginas, praticamente era o seu primeiro livro. De maneira, que como isso foi muito doloroso, e obrigou-o a estar dezassete anos sem escrever ficção, ele foi depois ser jornalista, foi jornalista em vários jornais e revistas e só dezassete anos depois é que ele retomou a escrita de ficção, estava magoado, ficou ofendido com aquilo. Quando José Saramago morreu, a Pilar estava a pensar se sim ou se não, se devia ou não publicar a *Claraboia*...e ele, Saramago, tinha entretanto dado o original ou deixado copiar ao Zeferino

Coelho, da Caminho, que era o seu editor na altura, e disse-lhe: “Façam o que quiserem! Tu e a Pilar podem fazer o que quiserem com o livro, editar ou não editar! Eu agora não tenho tempo para pensar nisso...” E quando o José Saramago morreu, passado um ou dois anos, o Zeferino Coelho apareceu à Pilar com a edição na mão e disse-lhe: “Estávamos autorizados a fazê-lo e eu sei que se deixasse isto na tua mão tu ias ficar mais cinco anos a pensar, se devias, se não devias, se querias, se não querias, se o Zé (José Saramago) não queria... E nós perdíamos mais não sei quanto tempo deste livro...O livro é muito giro, é muito interessante e eu decidi editá-lo.” E levou-lho feito, com a edição feita. A Pilar ficou muito contente e agradeceu-lhe muito e disse-lhe que “me tiras-te esta responsabilidade do colo e ainda bem.” Foi feita a divulgação do livro, o livro foi divulgado e é um excelente livro. Um livro que não tem a escrita do Saramago que conhecemos depois, que é muito mais madura, muito mais elaborada, mas é um livro extraordinário. Bom, esta é a história da edição do livro *Claraboia*, que é um livro injustiçado. Há umas pessoas como eu, que quando lhe cheira a injustiça, pegam numa pistola. (risos) Eu tenho a mania de defender os injustiçados.

Então, quando a Pilar me deu o livro (*Claraboia*), eu fui ler e gostei imenso. Gostei pela circunstância, gostei pelo que aconteceu ao livro, pela história do livro e gostei pelo livro em si. Como vocês sabem, a história do livro, é a história de um prédio, que é olhado através de uma claraboia. A claraboia é o olho do escritor, o olhar do escritor que vê tudo o que se passa no prédio, e é equidistante de todos os habitantes do prédio. No prédio nós criamos a visão não através não da claraboia, (porque era uma visão de cima), mas através de um corte no prédio, porque permite a observação frontal.

Porque que eu gostei do livro *Claraboia*? Porque que eu decidi fazê-lo? O livro conta-nos a história de um prédio com seis fogos, nesses seis fogos vivem as mais diversas pessoas, as mais diversas famílias. Vive um sapateiro no rés-do-chão, como era costume no rés-do-chão viverem os sapateiros... vive um casal, um caixeiro-viajante com a sua mulher galega e um filho. No primeiro andar vive um linotipista do Diário de Notícias que tem as horas ao contrário das outras pessoas, porque acaba o trabalho quando o jornal está pronto, que vive com uma mulher com quem ele é casado e com quem ele teve uma filha que morreu. No andar de cima (3º) vivem quatro mulheres, uma mãe com duas filhas e uma irmã dessa mãe. Nos outros andares, (2ºdireito) vive uma rapariga por conta de um senhor administrador de uma agência de seguros e no outro andar (3ºdireito) vive o paradigma do casal do Estado Novo, o casal com uma filha do Estado Novo, com imensa moral teórica e nenhuma moral prática. É o casal que é capaz de levar a filha ao ballet-rose mas depois, quando volta com ela para casa, moraliza sobre o bom comportamento das pessoas todas que conhecem.

Porquê que eu gostei disto? Eu gostei disto, porque isto é o contrário da comédia portuguesa. O Estado Novo que fabricou a comédia portuguesa, a comédia do cinema, a comédia do António Silva e do Vasco Santana, e da Beatriz Costa, a Beatriz Costa era mais rural... Aquela Lisboa que nos é dada pelo António Lopes Ribeiro, por aqueles realizadores e atores extraordinários que serviram para fazer quase uma apologia daquele tempo, da felicidade, da simplicidade, da frescura, da alegria, da malandrice bem-intencionada, do futuro doutor que engana a tia que lhe paga os estudos e que ele não vai às aulas. Quer dizer, toda uma mentirinha do tipo estudantil, naïf, que correspondia a uma maroteira das pessoas, mas não correspondia a nada de sério sobre as pessoas. Aquilo acabou por ser uma arma apologética daquele tempo. Os atores eram tão bons, não é? As histórias eram tão engraçadas, que toda a gente gostava daquilo, toda a gente gostava daquela maneira de viver, popular, fresca... a Caixeirinha do Grandela...o Ribeiro... aquilo era engraçado... e acabava por ser uma apologia de uma coisa que estava ali subjacente que era: as pessoas pouco usam da inteligência, pouco se informam, pouco se politizam... quando a gente se envolve com alguma coisa, é apenas com uma piada ligeira e depois não se pensa mais nisso... Era o que acontecia um bocadinho no teatro, era o que acontecia na revista. Na literatura não foi assim, a literatura não se limitou a uma coisa tão pobre e foi muito mais longe e por isso teve muitos livros proibidos, por isso houve escritores presos. E o teatro também não, o teatro tinha muita coisa proibida, tinha perseguições... não é por acaso que uns cinco anos antes da queda do regime, houve um abaixo-assinado para se acabar com a censura, em que todos os atores foram subscreveres, o que é uma coisa extraordinária. Todos os atores sindicalizados subscreveram um pedido ao governo para acabar

com a censura. Isto é uma coisa extraordinária! Se calhar, se hoje fizéssemos isto, relativamente a essa informação que se instalou com a maneira de gerir o jornalismo através de determinadas empresas, se calhar hoje não tínhamos esta... Tanto no teatro como na escrita, como também na pintura, se estivermos a pensar no Pomar, na Alice Jorge, no Abel Manta, as coisas eram analisadas com mais profundidade e mais responsabilidade.

Saramago faz uma espécie de anti comédia portuguesa. O que é que ele mostra? Mostramos estas pessoas, que no primeiro olhar, são as pessoas da comédia portuguesa que conhecemos, um prédio que deve ser entre Alcântara e a Ajuda, porque vê-se o rio da janela. Porque quando... há aqui uma personagem que faz uma volta por Lisboa... a descrição que ele faz dá a sensação que ele vem daquela zona até ao Rossio e volta (refere-se à personagem Emílio Fonseca). Portanto, deve ser um prédio pequenino, na Ajuda, com seis inquilinos. E então estas pessoas são o avesso da ingenuidade. Elas estão absolutamente... está absolutamente instalado nelas todos os defeitos, todas as desconfianças, todas as pequenas maldades, todas as vigilâncias sobre o outro... a maledicência que existiu sempre e continua a existir nestes meios e neste tipo de aglomerados populacionais, mas muito raramente se fala nisso. Porque realmente há um violador, há violência doméstica, há um marido autoritário (personagem Caetano). Há tudo datado sem nenhuma contemplação, sem nenhuma complacência que nos deixa ver o que há realmente de mais negro e mais escondido numa casa onde vivem pessoas remediadas, não são ricas, nem são pobres, no auge do Estado Novo (1953). E por isso, o editor não teve pressa, nem interesse de editar este livro. É muito interessante a narrativa, porque é uma narrativa, que do ponto de vista romanesco, nem é muito original, é um prédio, digamos que o protagonista é o prédio, não é ninguém, não é este senhor que vive aqui (o sapateiro Silvestre) apesar de ele ter um papel muito importante e estruturante do livro (*Claraboia*) porque ele é a pessoa politizada, é a pessoa que nos fala do que está mal visto, do que está proibido, do que existe nestas casa todas e no bairro todo à volta. Mas, as outras pessoas não falam, não existe uma denúncia, uma crítica, uma palavra sobre a política do momento, e no entanto, a política do momento, está aqui presente. Não há nada, não se fala num político, não se fala no Salazar, não se fala de um pido, não se fala nada, de nada, do que existia, e no entanto, a gente sente que está lá.

A narrativa vai avançando, desde uma quase ingenuidade nas relações. Depois onde tudo o que existe é estável e é aceite. A partir de um certo momento, que eu não vos vou contar o que é, essas relações começam a destabilizar e o prédio começa a... entre parenteses “a entrar em crise”, em crise de estabilidade, o que é muito interessante. Porque numa casa acontece uma coisa, na outra casa acontece, noutra acontece outra... e parece que isto vai ficando sufocante, parece que isto vai ficando ... como é que isto vai acabar? Vocês verão como é que eu pus a acabar, não é como o José Saramago pôs, porque eu tive necessidade de fazer uma história mais redonda, um fio de ficção mais nítido, do que a *Claraboia* no romance tem. E realmente há umas personagens que têm uma história mais nítida, não fica no ar, não ficam pontas soltas. O teatro não pode ter muitas pontas soltas, sobretudo neste estilo, porque as pessoas depois ficam insatisfeitas... vieram à feira e não feiraram...(risos)

Portanto, eu de acordo com o que penso do livro, e com o que penso desta narrativa, fiz uma história mais redonda, ou seja, a partir da crise... e a crise, como diz a Pilar, a adaptação é leal, não é fiel, mas é livre. É completamente livre, mas é fiel. A fidelidade está na construção da ficção, da maneira de como este mundo se aproxima do outro. Como o José Saramago escreveu em cima de uma pressuposta simultaneidade, eu tentei fazer um teatro, também a partir dessa simultaneidade. Está acontecer aqui uma coisa, mas também está acontecer ali outra coisa... de repente o foco vai para ali, mas ali continua a vida... e ali também... vida que não se incomoda, que não se interpela... porque as pessoas, tirando um ou outro, tirando uma ou outra casa, não se dão. As pessoas não se dão, as pessoas dizem “bom dia!” e dão “boa tarde!” mas não se dão exatamente... Por isso, nós fizemos aqui este corte para o espectador, como na *Janela Indiscreta*, para poder ver o que é que se passa lá dentro... e quem sabe se os que estão lá dentro também olham para vocês com alguma curiosidade...(risos) É sempre a história do jardim zoológico, quem é que está a ver quem?

Estas foram as razões que me apaixonaram pelo livro (*Claraboia*). Ser muito difícil, ter uma linguagem muito romanesca e nada a ver com teatro, porque tudo isto é uma história sem “picos”, sem um princípio, uma grande volta, um drama muito grande e que se desencadeie, até

ter um desenlace, isto não é assim. Isto é um painel de histórias, de casas e de famílias, onde tudo vai acontecendo...e se há alguma coisa, em que há uma volta, é de facto no prédio. A todos acontecem coisas, ao prédio acontece qualquer coisa... e é isso que eu vos convido a ver.

Gostei muito de construir os anos 50, foram os anos da minha mais tenra infância e lembro-me de tudo. Foi um prazer enorme fazer com o meu irmão (jornalista João Paulo Guerra) a banda sonora, a escolha das cantigas deste tempo. E dizia o meu irmão “as cantigas que a nossa mãe cantava! Vamos pôr aqui as cantigas que a nossa mãe cantava” a brincar ou não a brincar, eram as cantigas que ela cantava. Estes anos 50, realmente são... foram uns anos terríveis para Portugal, mas...a gente gosta sempre da nossa infância, não é? Quando éramos novos, quando andávamos aos saltos e íamos jogar à corda ou ao pião... Portanto, este renascer... O cenógrafo que fez esta peça, este trabalho, também fez a mesma coisa que eu fiz com a música e com alguns fatos, com alguns comportamentos, essa coisa de ir buscar ao nosso tempo, ele (cenógrafo José Costa Reis) foi buscar a este hall de entrada da casa, à casa onde nasceu. Portanto todos aqui fomos um bocadinho trabalhar em cima da memória que temos deste tempo. E também isso pesou para escolher esta história e não outra qualquer.

Foi muito interessante, trabalhar estas personagens. E isso é também uma das razões fundamentais porque eu escolhi fazer este trabalho. Porquê? Porque estas pessoas todas...e são dezassete! São todas personagens diferentíssimas, umas das outras. Elas convivem aqui, mas cada uma tem o seu ritmo, a sua sensibilidade, a sua moral, a sua maneira de se relacionar com os outros e com a sua família. As personagens aqui, são personagens individuais, e também a família como personagem. Aquele lar tem a sua identidade, cada uma das seis casas tem uma identidade. É como se a gente entrasse naquela porta que o José Saramago escreveu e...a gente entrasse naquela casa e cada casa tivesse um cheiro, e cada casa tivesse um ritmo, e cada casa tivesse um... Essa diferenciação de personagem para personagem, corresponde a uma coisa que me preocupou sempre muito quando eu era miúda e vim para o teatro, ouvi muita gente dizer “o que é que estás a fazer?” “oh filha, estou a fazer uma tia! Estou a fazer uma avó!” E eu dizia:” uma avó ou uma tia ou uma irmã, são todas diferentes, não é? “ Todos nós temos tias e avós, e a avó da parte do pai, é diferente da avó da parte da mãe... E elas diziam-me: “é um carrapito! é uma mulher que anda assim e já está!” (risos) E essa coisa simplificadora...para mim foi deslumbrante...uma vez que fui a Paris, ao Théâtre du Soleil da Ariane Mnouchkine, e vi, assisti a um atelier/workshop onde se trabalhava exatamente a diferenciação. Cada um de nós, mesmo que a gente pense que não, é, completa e radicalmente diferente do outro. E encontrar essas diferenciações num trabalho ou num grupo, é fascinante! Como é que é esta pessoa? Como é que ela anda? E metê-los todos na mesma casa! Normalmente fazemos famílias e eles são todos parecidos, a não ser que tenha qualquer coisa escrito, em que se diga que aquela personagem tem “isto ou tem aquilo”, a gente avança para o grupo que está a fazer, que tem um determinado comportamento, tem uma determinada classe social, porque no fundo são parecidos, tem coisas que os aproxima e...acabamos muitas vezes a fazer personagens muito parecidas, por não trabalhar essa diferenciação. E isso foi para mim, a coisa mais interessante, mais estimulante... estas pessoas completamente diferentes umas das outras, respirações diferentes, maneiras de ser diferentes, metidas numa casinha, num prédiozinho, onde a gente só vê uma salinha e vemos a vida deles através desta divisão. Essa diferenciação faz com que o romance esteja muito mais perto do teatro, ou, esteja mais perto do teatro, porque o trabalho que ele oferece e propõe ao teatro é aprofundarmos isso, porque no fundo somos quinze pessoas que vivem aqui e duas visitantes, em que nós vamos trabalhar realmente a diferenciação, o ritmo, a maneira de andar... ninguém se pode parecer com ninguém! Nenhuma casa se pode parecer com a outra, nenhum ritmo se parece com outro... e isso foi realmente fascinante!

Eu trabalhei com os atores que me deram a confiança de os dirigir, de uma maneira muito interessante... fizemos a adaptação das seis histórias, das seis casas... e depois ensaiava sozinha cada casa. Cada casa era trabalhada individualmente. E enquanto não estiveram completas as histórias e os conflitos destas casas, eles não se viam a trabalhar. Depois, também foi muito interessante, coordenar os tempos entre a história de uma casa com a história de outra casa. Claro que nós não podíamos pôr uma história de quatrocentas e tal páginas em cena, teve que ser cortado, teve que ser escolhido, teve que se adaptar. Teve que se coordenar estes tempos: “o que é que está a acontecer aqui, enquanto acontece aquilo ali!”Coordenar estes

tempos “agora para aqui e começa ali!” também foi um trabalho muito interessante. E depois, por último, fazer o prédio comunicar entre si. A vizinha de cima vem visitar o sapateiro, a vizinha de cima vem dizer segredos à vizinha de baixo...os que definitivamente não se falam... e os que se cumprimentam... o tipo que tenta namorar toda a gente do prédio... pronto, isso foi a última demão, pôr o prédio a comunicar, já com as personagens ganhas, já com as histórias divididas, já com os tempos trabalhados. Então agora: quem é que visita quem? Quem é que vai ligar-se a quem? Quem é que põe os sapatos a arranjar? Quem é que não põe sapatos a arranjar? Essas coisas... Isso foi um trabalho deslumbrante que milagrosamente foi feito em dois meses, menos oito dias, portanto foi um trabalho brutal. A adaptação que foi feita pelo João Paulo (Guerra) começou no verão e isto estreou dia 10 de dezembro de 2015. Quanto à adaptação foi também um processo giríssimo, porque ele pegou em todas as frases do livro que eram escritas em diálogo e podiampela sua própria escrita, ser transformadas em diálogo e transferiu isso tudo isso para o texto, com a organização de capítulos e etc., isso fez ele sozinho (João Paulo Guerra). Depois fizemos os dois a dramaturgia, ou seja, a ligação dessas coisas entre si, o que se inclui, o que se exclui e o que se acrescenta. Foi um trabalho fascinante! Fascinante! Eu estou tão agradecida a esta *Claraboia*...Eu sempre tive coisas simpáticas do José Saramago, ele sempre foi muito querido para mim e eu também gostava muito dele. E este (projeto) foi um presente extraordinário, porque fez isto com um amor extraordinário, temos tido um carinho da parte da Pilar del Río e da fundação Saramago único. E o público está a corresponder de uma maneira incrível. E nós também gostamos muito de fazer isto. Temos aqui estes atores todos... todos eles são repetentes d’A Barraca, infelizmente já não fazem todos parte da companhia, porque neste momento nós não podemos ter este número de pessoas numa companhia instável, não é? Mas todos eles são repetentes, o que também significa alguma coisa sobre a nossa relação com os outros e a relação dos outros para connosco... “Queres vir?” “Quero!” Alguns estrearam-se aqui, como a Paula Guedes e a Paula Sousa... Só há uma atriz que veio de novo, uma atriz com quem trabalhei na televisão, e com quem me dei muito bem e que me disse “Quando tiveres uma peça...gostava de trabalhar contigo!”

Pronto, já vos contei um bocadinho da história toda, assim em primeiro grau e do que tenho para vos dizer sobre esta aventura, e agora façam-me perguntas, porque eu já não tenho mais nada para vos dizer. (risos)

Espectadora: Eu tenho uma pergunta! De quem é este cenário?

Maria do Céu Guerra: José Manuel Costa Reis. O José Manuel Costa Reis é um amigo meu desde os quinze anos e foi professor na Escola Profissional de Teatro de Cascais, formou-se em belas artes e é um grande cenógrafo. Hoje talvez o cenógrafo mais destacado. E faz regularmente as revistas do Filipe La Féria. Só que ele tem outro tipo de gosto também...e de cultura...E eu de vez em quando puxo-o para fazer coisas que não têm nada a ver com o que ele faz no La Féria, não têm nada a ver com as lantejoulas e com o grande espetáculo e ganhamos todos um bocadinho com isso. Ele diz que ganha imenso, eu também digo que ganho imenso. Eu inicialmente pensei em fazer isto num prédio a sério, um prédio grande onde nós pudéssemos entrar. Num canto era o sapateiro, no outro era outra família e o público ia connosco... Depois começou a ser complicado, era tudo muito complicado, eram precisas tantas autorizações...E depois apareceu o José Manuel Costa Reis (cenógrafo) e disse: “Eu faço o que tu pedires, porque és tu a pedir-me e porque somos parceiros, mas a minha opinião é que tu tens um teatro e é no teu teatro que deves fazer as coisas. A Barraca é A Barraca e é n’A Barraca que deves fazer.” E eu disse-lhe “Nós não podemos meter um prédio dentro d’ A Barraca!” E ele disse-me: “Isso é comigo.” E eu disse-lhe: “Está bem, isso é contigo.” E depois andámos aqui os dois a estudar, a estudar, a estudar...e ele um dia lembrou-se da hipótese dos socacos, de isto ser feito em socacos, não é? Depois aconteceu uma coisa, ele enganou-se nas dimensões, quando entrou o cenário, o cenário era maior que a casa. (risos) Os andares eram para ser feitos para que cada um tivesse dois metros, ocorre que ele tinha tirado as dimensões lá atrás, que era mais alto do que aqui à frente, então, foi preciso voltar tudo outra vez para o atelier onde foi feito e cortar-se vinte centímetros de cada andar, o que obrigou a uma coisa muito curiosa... o work-in-progress do teatro é uma coisa fascinante, a gente faz tudo num dia e fica feito e no outro dia temos que desfazer tudo porque afinal não serve. Por isso é que o objeto de escrever no teatro é um lápis. Porquê? Porque a gente está sempre a escrever e a apagar. A escrever e a

apagar, a escrever e a apagar. O que hoje é verdade, amanhã pode não ser. Porque pode-se encontrar uma coisa, com uma solução melhor. Então foi muito interessante porque, como vocês podem ver, (mostra o cenário) nós tínhamos isto tudo planejado para ser por aqui, e ao ser por aqui, era possível estar a acontecer aqui uma coisa, ali outra e ali outra. A partir do momento em que passa a ser por aqui, eu se tenho esta casa a mexer, não posso ter esta a mexer, ou posso ter a mexer, mas a mexer muito tenuemente. Posso ter aquela, posso ter aquela... Embora cada vez que atuam, falam, que têm ações visíveis, é um andar de cada vez, uma casinha. Então, foi preciso, eu refazer a dramaturgia toda, porque acontecia que às vezes estava aqui a passar-se uma coisa e ali estava a preparar-se a seguinte. Simplesmente, se eu estiver aqui a fazer uma ação e estiver a preparar-se outra seguinte (no andar do mesmo lado) as pessoas, o público deixa de olhar para aqui e passam a olhar para ali, para verem o que é que se prepara para a próxima cena. Então, foi preciso rearrumar, não a ordenação das casas, porque a ordenação é a ordenação do livro (*Claraboia*) e há muita coisa que tem a ver com esta ordenação, há uma máquina de coser que incomoda o vizinho de baixo, há a menina daquela casa que desce as escadas para vir à dona Lídia. Portanto há muita coisa que faz parte da narrativa, então não se podia mexer nisso. O que se podia era alterar a ordem das coisas. Um dia o meu irmão (João Paulo Guerra) que estava a fazer esse trabalho, eu mandei-lhe uma nova lista de ordenação dos acontecimentos e ele mandou-me dizer: “Estou a endoidecer! Acaba de uma vez com esta coisa!” Porque eu cada dia que passava dizia-lhe uma coisa: “Não pode ser ali! Tem que ser ali!” E ele às tantas diz-me: “Sonho com cenas a voar de sala para sala e com pessoas a tomarem o pequeno-almoço depois do jantar.” (risos) Porque às tantas a ordenação obrigava que os tempos se atropelassem... Foi uma coisa de loucos, daquelas coisas de se trabalharem vinte horas por dia e não se dar por isso. Temos atores, que também não é costume, com uma dedicação, uma paixão a fazerem isto, que não é costume... Nós tivemos aqui a ensaiar numa primeira fase, das dez da manhã às oito da noite, e depois começamos a ensaiar pela noite dentro... Claro que os sacrificados eram os que tinham responsabilidades mais coletivas... “Amanhã não preciso de ti porque estou a trabalhar com aqueles!” “Preciso de ti só às onze!” Mas...as pessoas estavam sempre disponíveis, foi uma coisa extraordinária, extraordinária. E a alegria com que as pessoas fazem este espetáculo... Não sei, se foi porque viram que eu estava tão aflita com a responsabilidade de fazer este espetáculo e com o pânico de não ser capaz, então, toda a gente se juntou para que fosse possível, como era bom que acontecesse sempre, não é? A gente juntar-se para que seja possível qualquer coisa. Depois ainda fui a Moçambique oito dias, nesses três meses e ainda tive uma febre tifoide, que apanhei em Moçambique. Toda a gente ajudou, toda a gente...e realmente conseguiu-se fazer este trabalho que é um trabalho muito, muito, muito exigente. E que foi muito bonito, vocês vão ver. Mas agora vamos a perguntas, vá lá!

Espectadora: A que hora é que vamos ver a peça?

Maria do Céu Guerra: Boa pergunta! (risos) É às nove e meia.

Espectadora: Depois, o que é que se faz a todos estes adereços? Vão para um armazém?

Maria do Céu Guerra: Normalmente vai para um armazém, neste caso, a gente tem a possibilidade de usar isto tudo outra vez, desta mesma maneira. Mas em princípio, o que a gente vai fazer é devolver isto ao *atelier* de cenografia que fabricou isto...e se voltar a precisar, requisita-lhes. Portanto, isto não fica exatamente nosso. Isto vai ficar nosso, enquanto possibilidade de usar, sem data, mas não fica nosso, porque a gente tem o nosso armazém completamente apinhado de coisas e não tínhamos mesmo, não fazia sentido... as coisas que estão aqui e nós precisarmos ou queiramos estão à nossa disposição, mas elas vão ser devolvidas quando a peça acabar. Isto não é bem um aluguer, isto é assim: quanto é custa fazer este cenário? Custa x...e depois no fim, a gente devolve, mas o fim não tem dia. Eles vão toda a vida ser uma companhia de cenografia e nós vamos toda a vida ser uma companhia de teatro. Todos os atores já tiveram um projeto para fazer aqui...(risos) “Tiramos isto tudo e faz-se...” Uma disse uma coisa muito gira, fazer seis camarins de seis atores diferentes, que estão a preparar-se para fazer peças diferentes. Toda a gente tem ideias, sobre o que fazer neste espaço.

Espectadora: Eu estou habituada a vir aqui, e uma das coisas que eu gosto principalmente no teatro, é o minimalismo nos decors, porque percebo a ideia e concentro-me

nas pessoas. Aqui, estou a ver tanto pormenor, tanta coisa, que estou com medo de me perturbar e de me distrair na relação. Portanto, isto não é muito comum... mas tem a ver com a época? É que eu sou mais ou menos desta época e a minha casa não estava tão cheia.

(risos)

Maria do Céu Guerra: Se calhar era maior! (risos)

Espectadora: Há uma intenção por detrás?

Maria do Céu Guerra: Há.

Espectadora: Tudo deve ter um significado, portanto tudo o que aqui está, é porque é preciso, não é?

Maria do Céu Guerra: Preciso para criar um mundo... Em primeiro lugar, aquilo que nós pretendemos, por causa das circunstâncias, mas não só... Foi criar um espaço pequeno e um bocadinho claustrofóbico. Dar protagonismo ao prédio mais do que às pessoas. Embora a diferenciação das pessoas e a existência das pessoas fosse o vetor principal do nosso trabalho. A “traição” chamemos-lhe assim, entre aspas, num cenário quase empty space, que nós usamos muito, é porque o discurso não se faz, não se faria sem isso. Eu não gosto de ser uma encenadora ou diretora que tem uma linguagem própria e que faz todas as histórias girar à volta da sua forma. Eu gosto de ser mais humilde e de estudar uma história e de dizer esta história precisa de um espaço assim. Acho que isso me interpela mais e me desafia mais, e me faz ter mais experiências, porque eu repetir-me-ia muito... e a minha imaginação se calhar não é tão rica como a do Hélder (Costa) que insiste em fazer coisas quase sem cenário. Eu também já fiz algumas, mas eu gosto de ir atrás de um espaço que a peça ou romance pede. Gosto, gosto disso, gosto desse desafio. Gosto de sonhar de manhã, acordar assim entra aquela meia coisa entre o sonho e a vigília, às oito da manhã e estar ali a ver o espaço, a ver os atores a andarem de um lado para o outro e começar a construir o habitat daquela história. Gosto muito. E este vi-o assim. Portanto, esta casa (casa do Caetano) quase que não tem decoração, a casa do linotipista, é uma casa de gente muito infeliz e muito down. A nossa ali das senhoras (segundo esquerdo), que já foram não ricas, mas já viveram bem, têm imensos móveis que não cabem na casa onde vivem, estão obviamente desajustados àquelas dimensões e aquilo está tudo ali apertado. Elas têm aquela cómoda, porque tinham uma casa com umas dimensões muito maiores, têm a mesa... e anda tudo a tentar caber naquela casa. Portanto, vê-se nitidamente que elas vieram de outro sítio e meteram ali aquelas mobílias que tinham e aquilo anda tudo a passar assim... (gesticula: apertadas, encolhidas) Aqui (rés-do-chão esquerdo) é um sapateiro de porta de escada, de casa de rés-do-chão.

Eu não acho que haja coisas a mais, sinceramente. Acho que há coisas que definem o clima. Por exemplo, esta casa (rés-do-chão direito) não tem coisas a mais. Tem uma mesinha, tem um divãzinho, advinha-se que haverá coisas lá para dentro, mas aqui não há. Ali é a casa da...(primeiro direito) Ali em cima é uma casa de família (segundo direito) normal, onde há ali umas gaiolas a dividir o quarto da sala de jantar. Não penso que haja coisas a mais, eu não sinto que haja coisas a mais. Gosto muito da opção. Quando começo uma encenação, sei muito pouco de como vou fazer as coisas, sei muito pouco. Ponho-me ao caminho com uma bagam relativamente pequena. Sei o que quer dizer a história, sei o que quer dizer uma história, sei qual é o clima, qual é o ambiente e vou deixar acontecer. Sei quem são os atores, claro. E vou deixar acontecer. Mas sei sempre assim quatro ou cinco coisas que nunca mais saem, nunca mais deito fora. Uma das coisas que eu sabia que queria era a existência dos candeeiros, os candeeirinhos das casas, os candeeirinhos de cima, de baixo, que iluminam aqui e ali... Porquê? Porque valoriza agora aqui este espaço, valoriza o outro, por isso dá riqueza, dá flexibilidade e permite às pessoas estarem sempre a mudar de ambiente. Essa foi talvez a primeira coisa estética, não digo da dramaturgia, não digo do campo das ideias, mas do campo da estética foi talvez a primeira coisa que eu sabia exatamente que queria assim e foi muito divertido trabalhar com as pessoas que trabalham em luz e em som, sobre essa opção.

Espectadora: Eu olho para este cenário e consigo imaginar coisas acontecer... Não me convence o teatro experimental... feito só para meia dúzia de pessoas...

Maria do Céu Guerra: O que eu acho interessante é conseguir manter a inovação... Eu gosto muito de coisas de coisas minimalistas e gosto muito de coisas vazias, que depois se encham e depois se transformam... Gosto! Gosto muito disso! E coisas feitas em espaços

vazios, mas também gosto muito deste e não quero limitar a minha criatividade a ter uma linha que eu seja obrigada a perseguir toda a vida. Gosto disto...e já fiz aqui cenários tão bonitos...não fui eu que fiz, mas trabalhei com os cenógrafos... Gosto muito de adaptar escritas narrativas, romances e contos a cenários, a espetáculos. Estou a falar por exemplo de uma obra que eu fiz há uns anos sobre a imigração portuguesa, chamava-se Agosto . Agosto porque é o tempo do reencontro. E nessa peça eu trabalhei Os Imigrantes do Ferreira de Castro, do José Rodrigues Miguéis, da Olga Gonçalves, João de Melo, enfim, uma série de escritores que escreveram sobre a imigração e a nossa cenografia eram só quarenta malas e uma espécie de uma passerelle que estava encostada lá ao fundo, que fazia o comboio, fazia um convés do navio, que fazia passagens por cima e por baixo. E aquilo foi tão lindo, tão lindo, tão lindo, as quarenta malas fazia tudo, faziam tudo. Subiam, construía, desconstruía, encaixava-se, desencaixavam-se, faziam paredes. Do ponto de vista da dramaturgia, eram uma coisa construtivista. Do ponto de vista da cenografia, foi também um desafio incrível, desafio esse que não teve nada a ver com cenógrafo nenhum, foi criado por nós ali. A opção foi assim, foi o encenador que era eu, e depois trabalhar com os atores e os técnicos. Fizemos a peça uma vez e depois seis anos depois, fizemos outra vez. Na primeira vez, fizemos as malas todas em cores naturais, a cor que elas tinham. E seis anos depois, fizemos as malas todas cinzentas, com uns laivos assim de ferro, de aço.

Também fiz O Inspetor Geral de Nikolai Gogol só com praticáveis, e as pessoas saltavam de praticável para praticável, também não tinha nenhum compromisso com o realismo. E também fiz espaços vazios. A Balada do Café Triste de Carson McCullers, onde tentei refazer um espaço de café no sul dos Estados Unidos... gosto de cenários, gosto disso, sobre tudo quando se parte, não de uma didascália do autor de teatro, são uma narrativa de um escritor, que de repente faz-me saltar para um mundo que me apetece pôr em cena. De outra maneira, com certeza não deve estar lá nada, do que ele lá diz, mas está lá o que ele diz. E acho que a cenografia é uma coisa muito bonita. Se a dececionei desta vez (a espectadora), sem por os atores sozinhos a fazerem tudo, se calhar para a próxima aparecerá uma história assim...

Espectadora: Não, não é bem uma questão de ... Não quero monopolizar, porque é um privilégio estar a falar consigo sobre estas coisas, que não são fáceis... Tal e qual como um genérico de filme que me prepara, que prepara a minha alma para aquilo que vai acontecer, já vou com os sapatos calçados ao encontro daquela emoção estética. Aqui, eu olho para isto, claro que também não sei como será quando a gente vai entrar, será que está tudo iluminado, será que não está. É verdade que isto aqui já abriu um bocadinho do véu...

Maria do Céu Guerra: Isto se calhar devíamos ter feito esta conversa com o pano fechado! (risos)

Espectador: Pois, estragou a surpresa...

Maria do Céu Guerra: Não nos lembrámos, como temos feito sempre os debates depois...fazemos sempre assim...

Espectadora: O que eu queria dizer é que este ambiente para mim, é um ambiente mais do final do século XIX...

Maria do Céu Guerra: As pessoas pobres, tanto na roupa, como no mobiliário, andam quarenta, cinquenta anos atrás... as pessoas não mudam...não é fácil mudar...De qualquer forma, aqui, esta casa não tem tempo, podia ser de agora, há ali um sapateiro igual a este... os candeeirinhos, há ali aquela casa em cima, que eu disse que são as senhoras que trazem as mobílias de outras casas.

Espectadora: Eu já li o livro (*Claraboia*) e sou de Alcântara. E quando li o livro fiquei encantada de ouvir dizer que achava que devia ser entre Alcântara e Ajuda, porque eu também achei que sim. Aquele móvel que está ali, era igual ao que havia na casa da minha mãe. Exatamente igual. Eu nasci em 1946 e a minha mãe casou em 1945, portanto foram os móveis que comprou para a casa dela. Eu quando cheguei aqui, vi o prédio da *Claraboia*, vi nitidamente o prédio que eu imaginei ao ler a *Claraboia*. E por exemplo aquela casa, lembra-me exatamente o que aconteceu quando se construiu a ponte sobre o Tejo, em que as pessoas que viviam ali...portanto, eu vivia ali em Alcântara numa casa de onze divisões imensas. As pessoas que viviam ali e cujos prédios foram deitados abaixo, tiveram de ir viver para Chelas e para os Olivais, para casas pequeníssimas e levaram a mobília toda que tinham aqui.

Maria do Céu Guerra: A gente tenta recriar isso ali naquela casa (segundo direito) ...

Espectadora: Exatamente! Eu imagino, ou por outra, eu vi casa de pessoas, amigos dos pais, que tiveram de sair dali e que encheram as casa dos Olivais e de Chelas, assim... E portanto para mim, realmente isto encantou-me...

Outra Espectadora: Realmente esta narrativa precisava mesmo deste cenário, porque este cenário é um documento histórico visual. Tanto para nós daquela época e para os jovens, porque isto para eles é novo, desconhecem. As casas deles são todas do...

Maria do Céu Guerra: ...IKEA!

Outra Espectadora: Isto é um documento histórico para os jovens desta cidade! A *Claraboia* é isto!

Maria do Céu Guerra: Eu também acho. Eu acho que fizemos um trabalho muito bonito, muito fidedigno, muito honesto e muito apaixonado, porque isto vem de um armazém de cenografia que tem tudo isto e todas as épocas...e aqui o cenógrafo foi buscar todas as coisas em que nós algumas coisas trouxemos de casa, eu fui por exemplo a São Bento comprar umas chavenazinhas de café... Mas o que é engraçado é que também os atores trouxeram coisas deles que tinham lá em casa, que a mãe...não sei quê... O que é muito engraçado também! As mantinhas, por exemplo daquela casa (rés-de-chão direito: Carmen, Emílio e Henriquinho) foram trazidas pelos atores, que tinham lá em casa, porque a mãe não sei quê... e isso faz com que este espetáculo fosse um...também porque há uma valorização do amor do espetáculo... o que sem querer nos fez habitar no espaço um bocadinho diferente do discurso normal da vida das pessoas... o amor dos outros, o amor pelas coisas, o construir com amor... e houve isso! As pessoas todas se apaixonaram, cada pessoa colaborou na casa à sua maneira, com as coisas que trouxe de casa que se podia lembrar ou podia imaginar que fossem assim, ou da mãe, ou da tia... e eu acho que isto foi muito bonito. Por exemplo, eu não vos contei também uma coisa que foi muito gira: é que eu queria portas! Porque um prédio sem portas...! Mas a opção foi cortar as casas e espreitar lá para dentro, portanto isto não pode ter portas, no ponto de vista concetual não deve ter portas... mas eu mandei fazer as portas! Então cada casa tinha aqui, não uma porta, mas uma moldura que permitia a gente aproximar-se da fechadura, ouvir o barulho da... Então o José Manuel (Costa Reis, o cenógrafo) veio cá e perante as seis portas disse “É como quem me parte a alma!” (risos) “Então, eu fiz uma coisa aberta, cortada...e tu vais pôr portas aqui!” eu depois olhei e pensei: Isto estraga tudo! E disse para deixarem para aí as portas, que nós depois fazemos outra peça com portas... (risos) Então, tiramos as portas e o que é que ficou das portas? Um dia de manhã...as minhas criatividadees são de manhã...Um dia de manhã, estava na cama, assim no quentinho a acordar e disse: vão ser tapetezinhos pequeninos! A valorização do tapetezinho da porta, o capacho. As pessoas chegam, se estão num capacho é porque estão a entrar. E a valorização do som das portas.... Há nesta narrativa, uma narrativa paralela que é o ruído das portas a bater, a fecharem-se e a abrirem-se. Portanto, o grande som, e vocês vão ver esta noite, o grande som desta produção é quando o prédio, já depois das crises, depois de certa maneira ser transformado...chega o prédio, como personagem, chega à conclusão que não tem nada mais a dizer, que não quer dizer mais nada e fecha a porta pesadíssima, que vocês não vão ver, mas vão ouvir. E isto, respondendo ali aquela amiga, é... o que eu gosto é valorizar coisas que são coisas de cenografias aparentemente convencionais, com coisas que são de facto inovadoras, e que são de facto uma acicate para as pessoas ficarem despertas para as coisas que não estão a ver. Estão lá, mas não estão lá. Portanto o tal empty space pode decorrer de muitas maneiras, até com uma banda sonora. E espero que vejam isso hoje, porque há coisas que não existem nesta... há um gato, que não está cá, mas ouve-se. E há um ruído de portas que está permanentemente a interromper as ações que estão a ser vistas, mas que serve para chamar à atenção que há mais vida para além daquela... aquela casa está a mexer, mas há mais vida, há gente a entrar à porta. À gente a bater, à gente a tocar à campainha, e todas as manhãs há um amolador de tesouras e navalhas, ruído da época, que ainda permanece em algumas ruas, mas naquele tempo toda a gente mandava afiar as facas e as tesouras e guarda-chuvas e etc. Essas coisas são como empty space, no espaço vazio, onde a gente imagina uma cenografia, é também instalar coisas que não estão cá, através de pequenos estímulos à imaginação. Eu gosto muito disso, e mais, gosto muito de misturar as duas maneiras de fazer.

Espectadora: É só uma coisa muito rápida! Eu só queria saber uma coisa em duas palavras, se for possível. Quando sintetiza para fazer esta história, o que é que resolve tirar? São determinados conteúdos ou são algumas personagens que te parecem secundárias?

Maria do Céu Guerra: As personagens estão cá todas, os conteúdos estão cá todos. E o que se tira, são...como há sempre num romance, repetições, ou formas de contar a história onde a elipse é menos usada... Eu muitas vezes pego numa história aqui e o Saramago faz com ela um percurso até aqui e eu pego nela aqui, onde não sinto necessidade, nem tenho tempo para contar tanta coisa. As personagens são as mesmas, as vidas são as mesmas, há pequenas coisas que eu mudei ao Saramago para estimular exatamente a diferenciação, ou seja, por exemplo, a mãe da Lúcia...a Lúcia vem de uma classe social definida, quase bairro da lata, quase. Quando na história do Saramago, ela não é tão definida, mas eu quis pôr a Lúcia a ascender de uma classe mais baixa e sentir um bocadinho em défice, em relação a esta gente que está aqui. Querer subir mais, e ela ter uma origem mais abaixo. E achei que isso era mais interessante, porque a meu ver, se assim não fosse, colidia com os conteúdos da história do andar de cima (segundo direito: casa de Anselmo, Rosália e Cláudia).

Aconteceu uma coisa muito engraçada, nós fizemos passagem do ano aqui (2015-2016) com esta peça. O espetáculo tinha três horas e toda a gente dizia “Três horas é muito!” “Para o fim do ano a gente tem que reduzir isto, se não as pessoas não aguentam!” Então, eu fui para casa estudar, como quem me arranca tudo e cortei uma hora. Naquela noite, eu senti imensa falta das coisas, agora, não cortei uma hora, mas aprendi com aquela noite, que haviam imensas coisas que não faziam tanta falta e cortei essas coisas, mas voltei a outras. Isto é um trabalho sem fim, é como a agricultura, a gente corta, rega...há imensas operações a fazer... Nós somos jardineiros ou agricultores, isto é um corpo vivo. E pronto, não tirei nada, conclui mais, fechei mais a história, porque acho que o público precisa disso. Quanto aos cortes, o espetáculo está igual, ganhou e não perdeu nada.

e)A Barraca, 16 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra, Miguel Real (escritor, dramaturgo, professor) e Filomena Oliveira (encenadora e dramaturgista), fundadores e diretores artísticos do Grupo de Teatro ETER)

Pilar del Río: Boa noite! Agora com Filomena, que é diretora de teatro e o professor Miguel Real. Os dois têm muitíssima experiência teatral e vão conversar connosco.

Miguel Real (escritor e dramaturgo): Boa noite, talvez eu comesse por falar, houve já diversas peças de teatro que foram adaptadas das obras de Saramago, como *Memorial do Convento*. Mas começando pela *Claraboia*, este romance foi escrito, passa-se em 1952, e faz uma desconstrução daquele Saramago que conhecemos numa idade, a partir da década de oitenta em *Levantado do Chão*. Mas faz a desconstrução da década de cinquenta, daquele tempo entre a segunda guerra mundial e 1952. Note-se que década de trinta é década de consolidação do regime. A década de trinta até ao início da Guerra Civil de Espanha, 1936-1939, depois é a Segunda Guerra Mundial... Estava a dizer então, que até à Segunda Guerra Mundial é a grande consolidação do regime, sobre tudo na exposição do clube português em 1940. E a partir da Segunda Guerra Mundial, 1945, o regime é extremamente rural, durante toda a década de trinta, e até ao final da segunda guerra mundial, os valores, são valores salazaristas, são os valores cristãos da ruralidade, até esta canção que nós ouvimos no princípio deste espetáculo e no intervalo (A Minha Casinha) é a prova disso. É a história do vinho, cultivar vinho, beber vinho. É a história do lavrador como base do regime, é a história das casas do povo, é a história dos grandes da lavoura. E a partir da segunda guerra mundial, este regime começa a abrir frechas, começa a haver uma urbanização acelerada, por via do Duarte Pacheco e Portugal vai aderir à Nato. Portugal vai aderir à época e esta fase que ia de 1940 a 1945, 1950, 1955 é o momento em que os valores urbanos, os valores europeus, diga-mos assim, pela primeira vez, depois da República, claro, começam a aparecer.

Esta peça, este romance (*Claraboia*), a adaptação feita pelo João Paulo Guerra, aparece exatamente no momento, em que o regime está a perder os valores rurais e está a começar a ter

valores urbanos. O prédio, com os dois andares e rés-do-chão representam isso. Reparem que não se sabe o que é o bem e o mal. Há quem defenda o bem, bem, bem, uma das irmãs, agora não me lembro como (segundo esquerdo). A outra irmã, já não sabe o que é o bem e o mal. Reparem que o pai... Isto é impossível com os valores rurais anteriores, porque os valores rurais sabia-se exatamente, havia o decálogo, o decálogo da união nacional, o decálogo da mocidade portuguesa, que era tirado do decálogo cristão. Reparem que o pai entrega a filha (segundo direito) ... há aqui uma fachada burguesa, cristã. Uma fachada católica que está a romper de todo o lado e vai romper na década de sessenta, antes da década de sessenta, vai romper como Humberto Delgado, vai romper... vai haver uma elite industrial que vai bater o pé ao Salazar, mas não consegue. É o momento em todos pensam que o Salazar se vai embora, e depois não vai. O protagonista tenta tomar o poder, o general Humberto Moniz, não consegue, como se sabe. Depois o Humberto Delgado... E finalmente a década de sessenta, que é a década que explodiu. Explode na música, explode na canção, explode no romance, explode na emigração, quem não está contente vai-se embora. Explode nos costumes, a mini-saia, a calça à boca-de-sino, o cabelo comprido. Explode nos carros e explode com a televisão. Aqui (em *Claraboia*) ainda não há televisão, faltam quatro anos para aparecer a televisão. A rádio tem uma importância fundamental como aparece ali.

O Saramago, um grande escritor que já era, embora não conhecido e que até à década de oitenta vai ficar ainda de certo modo com grande atividade, mas na retaguarda. Ele capta exatamente com um radar, uma espécie de sintoma da sociedade, esta transição dos valores do bem e do mal, distintos, para uma sociedade mais promíscua, mais feita de misturas urbanas, e já de pensamento cosmopolita. Reparem que é um adeus no sentido da vida do Saramago, este romance (*Claraboia*) é uma confissão, em que ele quer tomar parte da vida política, mas não quer ser anarquista. Quer dizer, o anarquismo já passou. O anarco-sindicalista é o Silvestre (rés-do-chão esquerdo na peça), o sapateiro tinha tido uma luta socialista, anarco-sindicalista. O anarco-sindicalismo está implementado desde 1926, morre praticamente 1934 com a Marinha Grande, em 1937 com o atentado ao Salazar pelo Castelhana e por outros. O Tarrafal recebe os anarquistas e recebe os comunistas, como se sabe. Neste momento, já não há o Tarrafal, o Salazar fechou o Tarrafal, fechou o Campo de São Nicolau, também. Portanto, continua a haver presos políticos, bastantes, mas os campos de concentração foram fechados por causa do nome: campo de concentração. A má fama por causa da questão do Hitler... Então, temos, diga-mos que não há ninguém puro aqui. E este romance (*Claraboia*) é verdadeiramente Saramaguiano, porque há três fatores sociais aqui, que ele vai apanhar, como mais tarde apanhará em *Levantado do Chão* ou em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e etc...que é a questão do lesbianismo, a questão das duas irmãs a lerem o Diderot, que hoje até dá vontade de rir, mas naquela altura não. Eu li o Diderot, na década de setenta, antes do 25 de Abril de 1974, é um convite ao erotismo, embora tivesse sido escrito no final do século XVIII, A Religiosa que as pessoas traziam da biblioteca, justamente pensando que era um romance com algum catolicismo, diga-mos assim. Portanto, é o lesbianismo primeiro, é a violência sexual com o Caetano e a Justina (primeiro esquerdo), vemos já a luta dela, ela cospe na cara do marido que anda lá com as prostitutas, quando sai dos jornais, que era lá no Bairro Alto. Ele ainda passava pelas prostitutas, depois é que ia para casa e ela tem consciência disso. E é a infelicidade... ninguém é feliz aqui! Nem o Paulino Morais (primeiro direito) é feliz! Não há ninguém feliz! É espantoso! O próprio Silvestre (rés-do-chão esquerdo) é um homem frustrado. “O que é que fizeste para a humanidade? Para os tais homens? Para a humanidade?”E ele responde “Concerto-lhes os sapatos!” Ele teve esperança com a República, ele lutou, a mulher preocupava-se porque ele à noite ia para os comícios, para aquilo que os anarquistas faziam, mas depois acabou a República, veio o salazarismo, há o fechamento e ele reduz a vida a um vão-de-escada onde toda a gente passa. Há momentos de redenção, e isso está presente também em Saramago. Há momentos de redenção... uma interpretação talvez mais forte seja a tia Amélia que vai comprar a máscara do Beethoven (segundo esquerdo), esse é um bom momento de redenção. Quer dizer, que pela arte, podemos-nos salvar. Não pela religião, não pela política, o Abel (do rés-do-chão esquerdo) é um cético, e o Saramago é profundamente cético no ponto de vista daquilo que escreveu até ao Os Poemas Possíveis que são de 1966, o primeiro livro de poemas dele já não é cético, é um homem que está comprometido, tem uma luta, tem um

empenhamento, tem inclusivamente, como é que hei-de dizer? Parece que já sabe, não sei se já pertenceria ou não, ou se teria amizades, mas já escreve na Seara Nova, já escreve na Vértice, já está de certo modo ligado ao Partido Comunista, não tenho agora aqui a data em que ele aparece, mas penso que em 1969 não estará, mas há um compromisso fortíssimo já, com esta luta de esquerda. Este é o momento em que um homem, em 1952 tem trinta anos, está casado e está justamente a pensar o que quer fazer da vida. Já o Abel (da *Claraboia*, rés-do-chão esquerdo) saiu de casa, vive em quartos alugados... leu, leu, leu... a biblioteca do Palácio de Galveias. E agora vai passar para empregado de escritório das caixas de providência e mais tarde trabalhará então para as editoras.

Portanto, quero dar os parabéns à Maria do Céu Guerra, que eu conheço, no sentido de nos conhecermos, já vi umas dez ou quinze encenações dela. Encenações, não sei, pelo menos como atriz. A última que vimos foi do Fernando Pessoa (Menino de sua Avó) do Armando Nascimento Rosa, aconselho a ver, se porventura não viram, é um belíssimo retrato do Pessoa. E agora aqui neste caso, aparece com uma encenação, onde não tem papel suficiente, não tem tempo suficiente para vivenciar toda a sua qualidade. Mesmo assim, deixou-nos a rir naquele papel da mãe perversa (mãe da Lídia, primeiro direito), a mãe de uma mulher por conta, chamava-se antigamente a mulher por conta de um homem que tinha ali a casa, e a mãe está interessada. Esta luta entre os valores rurais e os valores urbanos, e os novos valores urbanos que estão a chegar da europa, reparem que o MUD Democrático tinha falhado, o nosso Norton de Matos não tinha conseguido, aliás, tinha desistido porque considerava que não havia democracia, concorreu, mas desistiu. Aquela ideia que se tinha que a América e a Inglaterra obrigavam o Salazar a fazer a democracia. E o Salazar faz um discurso na rádio a dizer: “Sim! Vamos fazer uma democracia como existe na Inglaterra!” E depois evidentemente não faz nada, pelo contrário, a partir de 1955 é uma repressão absolutamente desvairada ao ponto de como sabem, das mortes do Humberto Delgado, entre outros. A PIDE torna-se um deputado do estado, autenticamente. É o estado, dentro do próprio estado. A extrema-direita, mais à direita do Salazar, está continuamente reunida e vai levar para a guerra colonial. Portanto, esta explosão toda significa imediatamente a guerra colonial. O que é que vemos aqui? Vemos uma sociedade como uma panela, uma panela de pressão que está em emersão, a sociedade está a pulsar, toda a gente quer: ou mais dinheiro, ou mais amor... Toda a gente quer felicidade, mas nada disso é possível. A década de sessenta é a década da verdadeira revolução de costumes, não o 25 de Abril, o 25 de Abril é uma revolução política, a instauração de uma democracia, de uma constituição, etc., etc., etc. A década de sessenta é a década em que já não há repúblicas, já não é possível voltar atrás, houve aquele compasso de espera com o Marcelo Caetano, por uma certa cobardia de afrontar a extrema-direita. Eu talvez deixasse esta imagem da década de cinquenta: todos querem a esperança! E o amor! Como dizia o Abel e o Silvestre (rés-do-chão esquerdo). Mas todos são infelizes! E o Saramago retrata essa infelicidade. Do ponto de vista cultural, a década de cinquenta é uma década fortíssima, é a década do grande, grande, grande conflito em Portugal, do Surrealismo e do Presencismo, e como o Presencismo, a presença do José Régio, mas o José Régio domina de certo modo literariamente. O Gaspar Simões na crítica literária. São dois grandes homens da Presença. E o neorrealismo! A década de cinquenta é a década em que aparece Carlos de Oliveira, Uma Abelha na Chuva, em 1953. Fernando Namora, O Trigo e o Joio, em 1954. É quando aparece Aparição, de Vergílio Ferreira, em 1959. A Sibila, de Agustina Bessa-Luís, em 1954. E muitos outros! Digamos que estes são os mais importantes... O Alves Redol, que já vem desde 1939 e vai escrever o seu grande livro Barranco de Cegos, que aparece em 1961. Em 1950 aparece também o Urbano Tavares Rodrigues! Eu estou aqui a improvisar um bocado, posso-me esquecer de um ou outro.

Aparecem as mulheres! As mulheres começam a escrever com uma força enorme, que só vai ter correspondência mais tarde com o aparecimento de Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, etc. Portanto aparece Judite de Carvalho, talvez a mais importante. A Maria Archer, também. Aparece a Isabel da Nóbrega. Aparece Natércia Freire.

Na década de cinquenta desaparecem as duas grandes figuras da modernização do regime: Duarte Pacheco e morre também o António Ferro. António Ferro era aquele que tinha congado todos os modernistas, o cinema, o teatro com o António Pedro. O desenho, a pintura, o Almada Negreiros. Os carpistas, os tipógrafos, o Bernardo Marques. Os cinófilos,

Roberto Nobre! Estão todos a desaparecer...e vai aparecer uma nova geração, na década de sessenta que já não tem nada a ver com isto. Que é o José Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, Gastão Cruz, Luísa Neto Jorge, vai aparecer a revista *O Tempo e o Modo*, em 1963. Os cristãos pelo socialismo...já não é este mundo, por isso é que o Saramago fez aqui, desculpem esta expressão, uma espécie de via b, do que era a década de cinquenta e sem, e isto é importante, há intervenções de Saramago na Seara Nova e na *Vértice*, mas não há intervenções proeminentes, diga-mos assim. Proeminente é Fernando Namora, é o Vergílio Ferreira, a Agustina Bessa-Luís, etc., o Carlos de Oliveira, muito discreto, mas sempre proeminente. O Mário Cesariny também! Temos aqui um retrato de 1952, quem tem aqui uns cabelos brancos, a maioria já estava viva...certamente. E o Saramago ainda se irá revelar, nós até à publicação da *Claraboia*, que é de 2011, só tínhamos a *Terra do Pecado*, ou *A Viúva*, de 1947. E o ceticismo que aqui está presente no Abel (de *Claraboia*), era o ceticismo do doutor que agora não me lembro do nome... e da Leonor na *Terra do Pecado*. Era um ceticismo menos filosófico, mais biológico. Portanto, temos aqui até ao final da década de cinquenta, final ou meados da década de cinquenta, um Saramago ainda relativamente jovem, (costuma-se dizer que a juventude é até aos trinta e cinco anos) bastante cético. A luta...enfim...a vida não foi fácil para ele, como nós todos sabemos, e portanto estava cético. A partir desta altura e até aos *Poemas Possíveis*, 1966, vai-se dar uma recursão e vai aparecer um Saramago empenhado em transformar a sociedade, não um cético como estes aqui (Abel e Silvestre de *Claraboia*, rés-do-chão esquerdo), mas em transformar a sociedade. Não um interesseiro, o Anselmo (segundo direito, *Claraboia*) é um interesseiro, um calculista, diga-mos assim. O enquadramento está feito.

Maria do Céu Guerra: Foi muito interessante este enquadramento, realmente. Passamos agora a palavra à Filomena Oliveira.

Filomena Oliveira (dramaturga e fundadora do grupo Éter): Muito obrigada, eu não consigo este rigor, nem este simetrismo e vou falar de um outro ponto de vista. O ponto de vista teatral, o ponto de vista da encenação, do espetáculo de teatro que aqui vimos. E da minha posição como espectadora e do que me afetou, do que me tocou como espectadora, deste espetáculo que acabámos de ver. E isso é uma experiência extraordinária, antes de mais, dar os parabéns a todos e dizer que senti aqui, o que já há muito tempo não sentia num espetáculo, esta coisa que é a festa no teatro. Eu não sei bem explicar isto... Há muitos aspetos na experiência teatral, no espetáculo teatral que não se explicam, não se conseguem teorizar. Estão para além, do que nós consigamos investigar metodicamente, racionalmente, fundamentar com teorias. Porque essa é a essência do teatro, que é estarmos aqui todos num mesmo espaço, exímio, curto, por um tempo limitado, num espaço limitado. Isso é o que me apaixona quando se pensa em encenar um texto. Portanto, digo que senti aqui, como não sentia há muito tempo, a festa. A festa do teatro que são alguns momentos que, como a minha mente racional, ainda por cima, porque também enceno, as coisas que mais gosto é adaptar um texto e isso já aconteceu algumas vezes, que é olhar sempre crítico: “Mas agora o que é isto!” “Eu não faria assim! Se calhar faria de outra maneira...” “Que cenário é este!” E o que aqui aconteceu foi que...eu queria dizer isto porque é mesmo muito importante, o que aconteceu é que esse meu olhar crítico e racional está sempre a pensar: o que é que está a mais? O que é que falta? Como é que aquele interpretou? Porquê que entra por aqui? Porquê que toca por aqui? Porquê que estão todos a ir pela esquerda e não vão pela direita? Porquê que a luz acendeu agora e apagou depois? Esse início, foi rompido, ou foi interrompido por aquilo que o espetáculo me afeta agora, tornando o lado emocional, e como que, sem eu ter decidido, comecei a esquecer ou a pôr de lado toda essa análise crítica dos pormenores e a entrar, a ouvir e a sentir, a ver e a ouvir o que estava a acontecer, e a emocionar-me ou a ficar a pensar, ou a conseguir quanto mais não seja desconstrair os músculos e... eu estou no teatro!

Por isso eu queria dar os meus parabéns à Maria do Céu Guerra, porque isso é tão difícil de conseguir. Eu não sei se tem essa experiência, eu sofro sempre imenso no teatro, sofro muito, e sofro imensissimamente quando, não é quando não gosto, não tem nada a ver com o gosto, é quando alguma coisa não está bem, ou porque não se ouve, ou porque um ator podia fazer isto muito melhor. Ou porque o texto não tem interesse nenhum! E porque às tantas há um bocejo que me sai sem eu querer...e depois isso tudo, acaba por ser uma dor ou sofrimento. Porque como conheço bem os bastidores e o que está por trás, e sei o trabalho que isso significa. Nunca

consigo ser aquele espectador que diz “Não gosto nada disto! Vou-me embora!”, “Isto não interessa nada!”, “Que coisa mais mal feita!”. É impossível dizer isso de uma forma tão simples...e por isso estou a embrulhar-me um pouco e vou só olhar aqui para estas linhas: o que senti aqui, muito, neste espetáculo e queria retomar, é que este choque inicial deste cenário e desta imensidão de atores e personagens, foi-se adensando neste universo, neste ambiente, neste quotidiano claustrofóbico da vida das personagens, como se a única luz, a única escassa luz, escassa mínima abertura fosse a claraboia do teto do prédio, que o cenário poderia dizer mais do que realista, hiper-realista, supremamente realista, repleto de adereços, de móveis, de objetos. O choque foi este, logo inicialmente: Não há um copo, uma chave, um quadro, um napperon, o saco do pão! Meu Deus! Não há mesmo mais nada que eu conseguisse imaginar que faltava! Este hiper-realismo, repleto, adensado de adereços, móveis, objetos, reduzindo ao mínimo, portanto, ainda mais o espaço disponível de movimentação dos atores e de habitabilidade das personagens, este excesso imenso...na realidade a ocupação ao limite do espaço cénico, físico, que é este que aqui está, como se nem coubesse nem mais um móvel, nem mais uma chávena, nem mais um copo, nem mais um saco, nem mais um cabelo, quase. Deixam no espectador, uma sensação de sufocação, foi isso que eu senti. E de quase promiscuidade, promiscuidade social, todos se ouvem, todos se veem, todos se observam, todos se cheiram.. Foi essa a opção, claro, evidentemente, outra opção seria possível, no entanto comecei a pensar nela no princípio, mas depois abandonei-a logo, por isso é que o espetáculo conquistou dessa forma. Seria possível um espaço aberto, seria possível um despojamento, seria possível muitas outras coisas, mas não interessa...Aqui foi esta a opção! Todos estão em cena quase sempre. Vemos em simultâneo a vida das personagens em todos os apartamentos, quase sempre, e como as personagens ou mais do que as personagens, foi isso o que eu senti. Como elas, ou mais do que elas, é o espectador que se sente enclausurado, apertado, incomodado, pela ausência de privacidade, pela ausência de espaço mínimo, pela falta de ar, que já não está nas personagens, está em nós. Foi isso o que eu senti!

Portanto, esta identificação realista ou hiper-realista, entre o espaço dramático que no texto se encontra, em todas as descrições literárias e o espaço cénico, esta abordagem quase literal, evidentemente que não é literal, mas quase literal do texto transposto para a cena, que em si, então, nos dá uma síntese, ou um reflexo condensado, de como o Miguel (Real) falou e muito bem, de um país, ele todo apertado, enclausurado, recheado de vidas monótonas, sem esperança, sem liberdade, acomodadas, cinzentas, mesquinhas, como o país de então, preconceituosas, todos, medrosos, apagados na vil tristeza do país, nas pequenas intrigas, nos pequenos desejos e sonhos de uma vidinha enclausurada mínima, nem a claraboia ou tão só a claraboia os ilumina tão escassamente todas estas vidas daquele prédio, neste sentido, penso que a encenação serve o texto, neste sentido.

Para além disso, há festa do teatro que eu queria falar. O Saramago que aqui reencontro, numa fase tão anterior e que estou sempre reconhecendo, não só na construção e na estrutura. Como se ele pudesse ver tudo, ele pudesse ver muitas vidas e nos desse a nós a vê-las ou a conhecê-las desta forma tão extraordinária que é este entrecruzado de momentos, de saltos, que são por um lado fragmentos. Esta fragmentação estética, esta fragmentação que nos dá este equilíbrio estético e estas possibilidades. Depois, o espetáculo também, e é isso que aqui estamos a falar, - essa coisa extraordinária, que é a literatura, lermos a *Claraboia* e pudermos com o nosso tempo, que pode ser uma semana, um mês, dois meses, seis meses, posso andar a ler o livro durante seis meses, não é? E que me dá todo o espaço, todo o tempo, subjetivo, interior, para eu criar com a minha imaginação os Anselmos, as Lídias...eu posso imaginar no livro do Saramago uma Lídia ruiva... Poderia imaginar esta mãe (mãe de Lídia, interpretada por Maria do Céu Guerra), que foi extraordinária, de outra forma. Esta mãe, na minha cabeça apareceram logo imensas mães da minha infância, uma que era madrinha de não sei quem, outra que era vizinha da minha avó,... aquelas vozes!

Uma personagem, é uma condensação extraordinária de múltiplas de muitas vidas, não é ninguém que nós conhecemos, mas tem um pouco ou condensa cem ou duzentas pessoas, que nós conhecemos. Que conhecemos deste período. E portanto, essa é que é a grande dificuldade. Como é que na literatura que me dá toda a liberdade em termos individuais, de poder imaginar as personagens, os espaços, o tempo que eu leio, à noite, de manhã, com sol ou com chuva, e

assim cingindo todos esses espaços. Como é que eu vou conseguir pegar nisso, para já selecionando, evidentemente, para um espaço limitado, não sei quantos metros cúbicos... neste caso, este cenário não se mede a metros quadrados, mas a metros cúbicos, o que é uma coisa também muito interessante, ou seja, não havia mais um centímetro quadrado para ocupar... De facto, todo o espaço é ocupado ao limite. É isso que é extraordinário, ainda mais, quando temos centenas de páginas de um escritor, a literatura que nos permite imaginar as personagens, como nós quisermos, diferentemente para cada um. E essa enorme responsabilidade para quem vai fazer a dramaturgia e para quem encena, essa enorme ousadia, ousadia, imensa, de dar vida física, às personagens que o Saramago imaginou. Nunca saberemos como é que ele as imaginou, talvez a Pilar (del Río) saiba um pouco mais do que nós, mas mesmo assim não sabe tudo também... Como é que ele imaginou estas raparigas, estas mulheres? Então, isto é de uma ousadia imensa. Não sei se a Maria do Céu Guerra, depois de fazer, não se questiona “como é que eu ousei fazer isto?” (risos) porque nós não sabemos se elas eram assim (as personagens), mas elas podiam ser assim, é possível que fossem assim. E esse é o trabalho extraordinário dos fazedores de teatro, da encenação, dos atores, e eu queria dizer isto que também com o Saramago, estou a misturar as ideias e a arte cénica e a encenação... mas que também como ele ou através dele, ele confirma a cada dia, e em cada trabalho, e em cada espetáculo ou livro, que é a arte que nos pode salvar. Obrigada.

Pilar del Río: O público pode participar ou apresentar as suas perguntas. Gostaram?

Público: Sim!

Espectadora: Eu gosto muito do Saramago e tenho os livros todos do Saramago.

Pilar del Río: Muito obrigado. Quem quiser fazer alguma pergunta à Maria do Céu Guerra, ou à Filomena Oliveira...

Espectador: Eu também quando vejo um cenário, não é só este, quando vejo um cenário penso ... “o que é que poderia estar aqui, em vez de ser este?” Mas realmente, eu tive a sorte de ver este cenário numa fase de feitura, ainda me lembro... eu fiz parte dos loucos que andam aqui a fazer aqueles encontros de teatro sénior e aqui por uma porta algures lateral vi... se isto fosse uma situação, estas seis casas, fossem a montar e desmontar... não podia ser... Há aqui situações... Eu vou começar pelas duas jovens raparigas, será que isto é o início da mulher a transformar-se...?

Miguel Real: ...É a passagem do rural para o urbano.

Espectador: Já é a segunda vez que eu venho ver a peça... Há aqui uma personagem... Aquela personagem que aluga o quarto é uma personagem pessoana?

Miguel Real: Sim, o Abel Nogueira.

Pilar del Río: Nogueira como Pessoa. Fernando António Nogueira Pessoa.

Espectador: Pois, é que na primeira vez, eu ouvi Nogueira e associei a Pessoa... e hoje vi mais... ele leva um tal estrondo físico que se calhar por isso também se chama Abel...

Miguel Real: Está referir-se ao Abel Pereira da Fonseca? (risos)

Espectador: Não, não...

Filomena Oliveira: Abel e Caim!

Espectador: Quando começo a associar, o chapéu, os óculos que ele tem, o facto de andar em quartos, ele vem alugar um quarto e depois sai daqui e vai para outro quarto. A Lúcia... Ele sai daqui, por causa da Lúcia... a empregada de quarto do Hotel Bragança.

Pilar del Río: Sim, sim, o poema de Ricardo Reis: “Vem sentarte comigo, Lúcia”

Espectador: E hoje pensei em mais uma coisa, além do Abel, pensei numa outra situação: o senhor Morais. Será que é o senhor Imorais? Isto são especulações... Hoje cheguei à conclusão, cheguei à especulação, que se calhar não é por acaso que ele se chama Morais... pelo aspeto imoral... No aspeto imoral, a Lúcia teve mais consciência do lado que está a praticar para sobreviver, do que a própria mãe que vai lá buscar umas notas de vez em quando...

Maria do Céu Guerra: A Lúcia tem valores que rejeitam aquela vida que ela abraçou. E a mãe, pura e simplesmente serve-se dela.

Miguel Real: Ela (Lúcia) no final vai para a prostituição na rua? Ela sai de casa à noite...

Maria do Céu Guerra: ...a única coisa que o José Saramago diz, é aquela coisa extraordinária: «Recomeçar, recomeçar, recomeçar.» Portanto, ela acabou uma fase da sua vida,

percebemos que durou dois anos, essa fase, e agora «Recomeçar, recomeçar, recomeçar.» Não tem outra forma de viver.

Espectador: Aquele sapateiro, que não tem estudos universitários, não é um homem aliterado, mas é um indivíduo que tem uma vida de experiência, houve alguém que lhe deu os livros e ele leu. Nesta geração há montes de casos deste estilo.

Miguel Real: Autodidatas!

Espectador: Autodidatas.

Maria do Céu Guerra: Na história, ele passa pelo Partido Comunista. Eu não avancei nessa definição, nessa escolha, porque achei que era mais interessante deixa-lo numa coisa não explicada, não tão específica, mas ele fala que teve uma ligação com o sindicato e que ele era o comunicador, entre o sindicato e o comité central... percebe-se que ele foi um militante e que agora talvez não seja, exatamente, mas conservou a consciência.

Miguel Real: O Fernando Pessoa morreu em 1935 era conhecido por uma elite relativamente restrita, sobre tudo, uma elite ligada ou à baixa de Lisboa ou à poesia, isto seria duzentas pessoas, trezentas pessoas, quinhentas pessoas no máximo dos máximos, dos máximos. E ao enterro dele foram trinta e sete pessoas... Há ali uns dez anos, em que ele é aproveitado pelo Estado Novo, em toda aquela parte da *Mensagem* que é o Mar Português, que o António Ferro, deu o prémio Antero de Quental, esse ano e manda pôr nos livros da Primeira, Segunda e Terceira Classe escolar, que era um livro único: “Ó mar salgado, quanto do teu sal. São lágrimas de Portugal!” Para todos nós estudarmos isso, foi um pedido de António Ferro. Em 1942 o Adolfo Casais-Monteiro escreve e publica na Arcádia ou Contemporânea (editoras), uma edição, uma antologia do Ricardo Reis, do Álvaro de Campos e do Alberto Caeiro e partes da *Mensagem*, também. E faz uma introdução. Foi um livro que deu cabo da cabeça a toda a geração anterior à nossa, um pouco anterior, a geração do Eduardo Lourenço e do Agostinho da Silva, que descobrem o Fernando Pessoa com esse livro, e ficam desvairados. Podemos imaginar que o Saramago descobriu o Fernando Pessoa através do Ricardo Reis, na Escola Industrial.

Pilar del Río: Sim, ele não sabia que era Fernando Pessoa, leu Ricardo Reis, sem saber que era Pessoa.

Miguel Real: E acompanhou pela sua vida uma frase do Ricardo Reis: “Para ser grande, sê inteiro: nada/ Teu exagera ou exclui./ Sê todo em cada coisa. Põe quanto és/ No mínimo que fazes./ Assim em cada lago a lua toda/ Brilha, porque alta vive.”

Depois chegou à conclusão que era impossível, pôr-se todo inteiro em cada ato... O Saramago, como toda a gente, descobriu o Fernando Pessoa, através desse livro. Nesse livro, é publicada a carta da génese dos heterónimos, que é uma farsa, aquilo é tudo falso, que hoje o Professor Ivo Castro, a estudar o espólio, descobriu que a noite de 14 de março de 1914 (?) nunca existiu. E o guardador de rebanhos, os trinta seis poemas, foram feitos ao longo de meses ou anos. Ele (Fernando Pessoa) diz que foram feitos naquela noite, que apareceu o Mestre Caeiro.

Portanto, o Saramago estava de certeza em 1952, como todos os portugueses que podiam, estavam, influenciados... não é influenciados... É espantados! Por terem convivido, estarem lado a lado, com o Pessoa, que tinha sido absolutamente genial, no campo da poesia... e não sabiam nada! Não sabiam nada do Livro do Desassossego, não sabiam de esoterismo... Só aqueles três, porque ele (Fernando Pessoa) assinava em nome de três, diferentes, e que tinha acabado de morrer em 1935. Por isso, eu não me admiro nada que o Nogueira (de *Claraboia*, Abel Nogueira) é um bocadinho cripto. E o Saramago também era... o Saramago não dá a mão toda, digamos assim... Ele (Abel Nogueira de *Claraboia*) deveria ser Abel Pessoa, mas Abel Pessoa era demasiado direto, então, ficou Abel Nogueira.

Maria do Céu Guerra: Eu acho também, que o Pessoa, é muito mais do que o Pessoa e nós descobrimos isso tudo na nossa infância, quando estava a aparecer a obra de Pessoa, na nossa juventude e quando estava a aparecer a obra de Pessoa e a gente ia descobrindo que nós estávamos também ali. Nós estávamos em Álvaro de Campos, nós estávamos em Pessoa, ele mesmo. Nós estávamos menos, se calhar, no Ricardo Reis. E percebemos, eu percebi muito nova, que Fernando Pessoa, ele mesmo, aquele homem que produziu, que fez a génese dos heterónimos, que produziu aquela obra extraordinária de ficção, que são os heterónimos, era

uma matriz de personalidade nossa. Nós cruzamo-nos toda a vida com dezenas de pessoas, que têm muito de Pessoa, ou seja, o homem que não se quer deixar agarrar, o homem que quer viver sozinho, o homem que não sabe se há-de ser coletivo, se há-de individual, que são vários, que um dia é de uma maneira, outro dia é de outra. Isto é uma matriz muito portuguesa, uma matriz de personalidade muito portuguesa, que se opõe radicalmente ao Silvestre (de *Claraboia*). E eu acho que o Saramago andou sempre a pôr estas duas maneiras de ser, em confronto e pô-los a dialogar noutras obras, onde está permanentemente esse diálogo. A mim, interessa-me menos, talvez, pensar: é o Pessoa ou não é o Pessoa? Do que pensar: é uma matriz que nós ainda hoje encontramos...nas nossas universidades, nas nossas vidas...Este homem (Fernando Pessoa) é uma maneira de ser português, se calhar, de ser muito mais que português, de ser um homem...

Miguel Real: O Padre António Vieira dizia “se podemos ser vários, porque havemos de ser um só?” É uma pergunta que o Fernando Pessoa respondeu com a sua própria vida, mas pagando. Ele, Pessoa, desde a morte do Mário de Sá Carneiro em 1916, até 1935, viveu em quinze quartos alugados. Portanto, ele (Fernando Pessoa) morreu com quarenta e sete anos, em 1935, em quase vinte anos, ele viveu em quinze quartos alugados, e só não viveu em mais, porque a irmã o chamou para a Rua Coelho da Rocha.

Maria do Céu Guerra: Ele (Fernando Pessoa) viveu em vinte e duas casas, entre a família e os quartos alugados.

Miguel Real: Ele até viveu numa casa, que não é casa, num vão-de-escada na rua Antero de Quental. Na Rua Conceição da Glória, ele estava sem dinheiro, é quando a avó (Dionísia) e depois abre a Íbis (tipografia), ele dormia num vãosinho assim minúsculo. Aliás, nessa altura, o sobrinho do Camilo Pessanha encontra-o e diz-lhe “o meu tio está a chegar...” e teve que se afastar porque ele (Fernando Pessoa) cheirava mal.

Filomena Oliveira: Era quase um sem-abrigo...

Miguel Real: Também não é sem-abrigo... é preciso também saber e é importante, que a mãe esteve viúva durante muito tempo, a tias estiveram viúvas, a avó só morreu nessa altura, portanto ele tinha uma família...

Maria do Céu Guerra: Ele fazia uma opção...

Miguel Real: Era uma opção! Era uma opção! Com a poesia, com o cigarro...As tertúlias nos dois Martinhos (Martinho da Arcada). Mas voltemos à peça *Claraboia*!

Espectadora: Eu tenho uma pergunta sobre a encenação da peça, talvez à Maria do Céu Guerra, sobre a função do riso e da gargalhada nesta obra, realmente é uma obra, como o Miguel Real disse, claustrofóbica e profundamente triste, e, no entanto, o riso é constante...a gargalhada do público...e acontecem situações tão fortes, como uma violação, onde todos nós nos estamos a rir, não sei se todos, não todos, mas aonde o público se ri... e eu pergunto, se é uma via de escape intencional? Se isto acontece sempre? Ou se depende do público? Ou se foi uma opção?

Maria do Céu Guerra: Eu vou responder a isso. Como em todos os espetáculos, de dia para dia, os espetáculos são completamente diferentes. Há dias em que não se riem nada, ontem eram gargalhadas umas atrás das outras... Mas eu preciso de dizer alguma coisa antes sobre isso. O que eu achei importante nesta história, e, se fiz um trabalho de compreensão da história que queria contar, é a história do prédio em 1952. Não exatamente a história do Abel, nem a história do Silvestre, é a história do prédio, é um prédio que a gente corta ao meio, e como na Janela Indiscreta, a gente pode ver lá para dentro... E em todas as casas, os prédios, quanto mais claustrofóbicos são, mais necessidade há de alívios...alívios eróticos, alívios agressivos, alívios pela irrisão, alívios, isto são alívios. Quer dizer, a cena da Lídia com a mãe, é uma cena aparentemente cómica, que acaba completamente lancinante, mas que tem uma série de alívios, porque a situação não pode deixar de ser risível, não pode deixar de ser risível. Para já ela é a chamada vida fácil, a vida ligeira, e depois o contato, a relação com uma mãe cheia de necessidades, que passa por cima de todos os valores possíveis, nunca o dizendo, mas passa por cima... Não pode deixar de ser cómica! A situação das pessoas que adormecem a meio de uma conversa, a situação das intenções das pessoas que são às vezes reveladas sem elas quererem “Se me tivesse casado com o primo Manolo!” (Carmen) A presença do primo Manolo, que acaba por chamar a galega à sua origem, porque ela sente completamente “Estou farta! Estou farta!” Portanto, isto não pode deixar de ser risível. Ela está em casa em conflito permanente com o

marido (Emílio) e esse conflito só para quando ela diz “Porque que eu não me casei com o primo Manolo?” Há uma cena que nós não vamos pôr na peça, que é uma cena com o médico que vai ver o Henriquinho (filho de Carmen e Emílio de *Claraboia*), e quando o médico sai do quarto e diz à senhora (Carmen) “Está aqui a receita...” Ela (Carmen) desabafa para cima do médico: “Se eu tivesse casado com o primo Manolo...” E não quer saber nada da saúde do miúdo! (risos) Portanto, são situações que estão escritas pelo José Saramago e que são brechas. Como o sexo, o lesbianismo, são brechas de transgressão, são alívios que são indispensáveis, porque não é a história das pessoas que está aqui em causa, é a história de um prédio. É muito rica a história, porque são muitos personagens, são dezassete personagens. E depois são seis casas, em que elas próprias também são personagens, também têm o seu ritmo, a sua estética, a sua linguagem. Depois são os casais, todos eles são diferentes. Isto é um desdobramento de trabalho que é muito engraçado e tudo isto construiu este prédio, que tem uma história, que começa normal, com todos os seus valores, aparentemente organizados, a rapariga por conta (Lídia) é outra coisa, é uma rapariga por conta que distrai aquele homem... A espanhola (Carmen) tem mau feitio, mas tem um filho (Henrique), o filho já tem oito anos... é uma relação para ficar, aparentemente. E depois aquilo começa a partir-se tudo, o prédio começa quase a desfazer-se, até que no fim... é uma coisa da encenação, mas é uma interpretação da história... até que por fim, se fecha! Não conto mais nada sobre isto! Não me mostro mais! Acabou! Acabou a minha história! A minha história, eu agora, já não sei como vai ser. É como uma personagem de Samuel Beckett que fala, fala, fala e depois se cala: Agora calei-me! E eu gostei de fazer isso, mas é indispensável ter lá os alívios, ter lá as gargalhadas.

Filomena Oliveira: Isso também é a questão do riso... Eu não me consegui rir! Quer dizer, ri-me de outras coisas... Não me ri da cena da violação (Caetano e Justina)! Não consigo rir! Não achei graça nenhuma! Para mim, não é cómico, isso! Mas o público ri-se... Mas porquê que o público se ri? Apesar das diferenças e dos momentos e tudo isso? Porque está tenso! Porque o próprio público precisa deste alívio, precisa de descarregar a tensão que lhe foi criada, e isso aqui está muito bem dado por paradoxo. O público ri-se desta cena em que a mãe de Lídia diz que “Qualquer mãe quer o melhor para a sua filha...! Qualquer mãe quer que a filha tenha uma situação...!” Isto é extraordinário! É extraordinária esta frase! Portanto revela-se uma sociedade de uma hipocrisia imensa, em que aquilo que as pessoas dizem, não é aquilo que fazem. E aquilo que dizem, significa o contrário do que estão a dizer e isso é o que suscita o riso.

Miguel Real: Só há uma cena verdadeiramente cómica, que é o Paulino com os suspensórios.

Filomena Oliveira: Sim, aí rimos-nos todos! É natural!

Realmente, a gente encontra as linhas dramáticas das personagens, as que são mais psicológicas, as que têm uma evolução ou que se contradizem, e que acabam por levar os clímax mais abertos ou fechados. Aqui realmente, como disseste (para Maria do Céu Guerra) não é a vida das pessoas, a história que aqui se conta. É a do prédio! E o prédio revela essa concentração de vida, naquelas personagens, que nos representam a todos! E ainda nos rimos de coisas que não têm graça nenhuma, dos anos cinquenta. A brutalidade dos homens sobre as mulheres. Uma hipocrisia imensa... É quase uma galeria, um friso de personagens, que são personagens tipo, quase. Têm qualquer coisa de vicentino!

Maria do Céu Guerra: Eu não estou muito de acordo com isso, mas percebo muito bem o que queres dizer. (para Filomena Oliveira)

Filomena Oliveira: Porque, como a história é do prédio, nós não temos então tempo, de ver, como é que cada vida individual foi. Como é que se desenvolveu? E que contradições? Sofrimentos? Não tens tempo de ver isso! Porque as personagens são os apartamentos. Então tens os flashes fortíssimos de bocados de vida.

Pilar del Río: Temos que terminar, por duas razões, primeiro porque já passa muito da hora e depois porque a Maria do Céu (Guerra) tem outro espetáculo ainda... Mas vamos ainda ouvir a pergunta daquele senhor.

Espectador: Tenho uma pergunta muito pequenina. Isto pode ser por acaso, mas Silvestre ganha no jogo de damas ao Abel, porque está a jogar com o tabuleiro ao contrário. Mas isto pode ter uma leitura muito diferente.

(risos)

Pilar del Río: Eu ainda não tinha visto isso! Tenho uma última intervenção a fazer: Pensem bem, que aqui até as mulheres são muito fortes!

f) A Barraca, 23 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Lúcia Jorge (escritora).

Maria do Céu Guerra: Vai haver agora aqui, uma pequena conversa sobre este trabalho, sobre esta obra com a escritora Lúcia Jorge. Está aqui presente com ela, a pessoa a quem devemos a possibilidade de ter feito este espetáculo, que é a Pilar del Río. E eu queria para ela, uma salva de palmas. (aplausos para Pilar del Río)

Pilar del Río: Temos então aqui conosco a Lúcia Jorge que nos vai dar a sua opinião desta obra. Gostaste Lúcia?

Lúcia Jorge (escritora): Aqui estou! O belo é tão difícil de representar! Quando se diz que uma coisa é bela, é belíssima, não vale a pena analisar. Porquê? Porquê que é tão belo? Mas temos de tentar... Um dos fatores da beleza é a distância do tempo que vocês conseguem dar. A distância do tempo com uma verdade, uma verdade insuportável, mas que tem a ver com o presente, com a nossa vida. «O futuro está sempre cheio de razão.» E de facto, aquilo que está aqui a acontecer, e é por isso que eu acho que me toca tão fundo, tão fundo. É que vocês criaram, inclusive, o José Costa Reis conseguiu isso, que é um cenário extraordinário, que dá a ideia da simultaneidade e da distância do tempo. Tudo é da distância do tempo! Inclusive a música! E vocês estão de parabéns! Não só da dramaturgia extraordinária que fizeram do livro *Claraboia*, como depois, toda a parte... a música! Tudo! Nunca é dado de forma a esmagar. Tudo é dado de forma a sugerir. São pequenos trechos... Depois também, o equilíbrio extraordinário que há entre a passagem daquilo que é cómico, que faz rir, do drama que está sempre lá atrás. Aliás, a cena da Lúcia com o Paulino é o mais extraordinário possível. Um quadro onde vocês conseguem essa harmonia absoluta entre os dois tons, é magnífico isso. Depois, sei que isto tem que ser alguma coisa breve, e o muito importante é que as pessoas que aqui estão se expressem entre vocês (para Maria do Céu Guerra e Hélder Mateus da Costa). Mas enfim, eu apanhada de surpresa por esta peça, queria dizer duas coisas, primeiro em relação àquilo que foi a obra. Comove-me muito que uma obra, que foi escrita há sessenta e três anos e que foi publicada cinquenta e oito anos depois, esteja tão cheia, tão cheia de vida e o texto de onde ele surgiu, porque aqui aparecem apenas alguns elementos. Como por exemplo, a descrição do sapateiro (Silvestre), que eu só tinha vontade que o sapateiro estivesse mais vivo ainda... Porque abre com o sapateiro e abre com o diálogo entre o Abel e o Silvestre (o sapateiro), mas há elementos que de facto, são fortíssimos, e que aqui passam, naturalmente noutra forma, para teatro, que são dois objetos diferentes...mas...quero dizer o seguinte: Agora leiam o livro! O livro complementa o que aqui está e mostra que grande escritor era o José Saramago! Aliás, nesta última cena, talvez no próprio livro mostra-se um bocado didática, sendo a cena última cena do “Vai! E só o amor salva...” Mas é muito importante porque dá a impressão que esta figura, que é o Abel, que podia ter escrito aqui um sonho de Saramago, ele mesmo, só falta dizer... “agora tu vai e escreve!”. Porque ele é a espécie do jovem diletante na vida, à procura de uma verdade, à procura de uma maneira de ser, de um modo de encontrar a vida, e só faltava dizer... “pois agora escreve tudo”. Este jovem que está aqui, é, digamos, o escritor que vai pela vida fora.

Mas esse livro (*Claraboia*), quando o li, foi há cinco anos, e a ideia que eu tive, é que o livro funciona para a obra de Saramago como uma espécie de ovo. Está lá tudo! Está lá tudo! Está lá tudo o que irá acontecer...as descrições extraordinárias, as figuras, até depois, digamos, o tema fundamental da obra do Saramago que é o tema *Caim*. Do princípio ao fim a obra do Saramago vive do tema da Bíblia, por isso é que é muito interessante que esta figura sempre seja apelada. O tema *Caim*, do irmão que mata o irmão, do irmão que não ama suficientemente o irmão, está aqui. Como está também a outra parte ontológica, da impossibilidade de uma

felicidade, uma espécie de incapacidade que os homens sentem, e que se nota aqui muito bem. Porque a questão das duas irmãs, do amor entre as duas irmãs. A questão da relação da Lúcia consigo mesma, são relações ontológicas, essas não são sociológicas, essas são relações ontológicas, e estão aqui e seguiram até ao fim da obra do Saramago. A partir da *Claraboia* pode-se ver como o jovem escritor, que tinha então trinta anos, tinha todo aquele potencial, que depois viria a fazer dele o nosso prémio Nobel da Literatura .

Portanto, do ponto de vista, digamos literário, da dramaturgia que vocês fizeram, acho que foi estupenda, não quero acrescentar muitas mais palavras, porque acho que não vale a pena, todos sentimos isso e as palmas das pessoas são suficientes para mostrar o elenco extraordinário. E depois também há aqui uma coisa, que eu tenho para dizer, é que às vezes percebesse que o público está a assistir e não percebe o que está a acontecer...E o que aqui acontece, o que hoje aconteceu, foi um diálogo perfeito entre o silêncio e as reações do público e aquilo que estava a acontecer aqui. E isso, digamos, para vocês que são os atores, deve ser uma sensação maravilhosa, porque inclusive, há a cena da nudez daquela mulher, a nudez da atriz (Paula Sousa em Justina) numa cena tão dramática, tão pungente, tão forte, que as pessoas aplaudiram, por perceberem aquilo que ia acontecer. Percebiam a tragédia da sensualidade daquela mulher, nunca acalmada, nunca respeitada, que aliás, passa também um pouco por todos e isso vê-se no papel da mulher da altura, que era mesmo assim. Digamos que era mesmo assim! Entre estes anos, os anos cinquenta e os anos pós-guerra, e aquilo que se passa hoje, passaram uns sessenta anos, não é? Mas passou um mundo, entre este mundo e o mundo de hoje das mulheres. Há uma alteração profunda, profunda. Eu admito que os jovens que venham ver isto, sintam que isto não aconteceu, questionem se isto alguma vez foi assim... Mas era assim! E eu acho que é tão importante mostrar, porque a terra é redonda de facto, e nós, se no ocidente houve uma libertação, houve um entendimento entre os homens e as mulheres, que tende cada vez mais a ser um posto de digamos, rostos complementares, que se olham olhos nos olhos. Na verdade, não é assim no mundo. Na verdade, no mundo, há partes do mundo onde esta realidade continua ainda muito mais ritual, e pior, muito pior. Então, é uma peça, que podia ser transportada para outros sítios e que continuaria fora do espaço português, tem toda a oportunidade.

Depois, também queria dizer, que há aqui outro elemento que vocês sublinharam e muito bem, que é a história da luta doméstica, pequenina. Sobreviver à custa da pequena coisa e que ainda hoje nos caracteriza às vezes, que é próprio de um país que vem de um mundo recuado de grande pobreza. E como dizia o Curzio Malaparte «Quando se é muito pobre, ninguém faz revolução.» E é verdade! É preciso haver um bocadinho, ter alguma coisa, porque se não fica-se agarrado, digamos, à sobrevivência mínima. E aqui percebe-se que é uma população, digamos, não é propriamente uma análise do proletário que estava mais abaixo desta classe, esta é uma pequena classe média que está aqui, uma pequeníssima burguesia, mas havia uma outra classe muito mais baixa do que esta. O que eu acho interessante é que esta tem a memória viva, daquilo que foi a pobreza. Todos têm! Portanto... a mãe agarra-se ao dinheiro com que a filha se prostitui, a mãe vai buscar o dinheiro. Todos lutam pelo dinheiro. A ideia do gasto, a ideia do pequenino proveito, atravessa aqui. A questão do dinheiro, aquela questão que deu em tantas anedotas no tempo do Salazar, é isso. Está aqui um tempo de Salazar, de facto, um tempo que retrata, digamos, que Portugal recebeu ajuda do grande *Marshall*, portanto, é já o Portugal ajudado pelo *Plano Marshall* depois da Guerra, mas de uma forma trágica, essa ajuda que os americanos dão à Europa e que dão a Portugal também, mas que vem precisamente fazer com que Salazar se mantenha mais todos aqueles anos. Quer dizer, no meio da confusão política, no meio da perturbação que se cria na reconstrução da Europa, Salazar sai-se muito bem, porque mostra ao povo que até foi capaz de resolver uma guerra, que conseguiu uma ajudinha.

Aqui (*Claraboia*) também há uma figura muito interessante, que é aquela mulher galega (Carmen). A galega é única figura feminina que aparece áspera, dura... e temos de entender porquê. Precisamente nessa época Espanha era uma coisa para não imitar, porque Espanha tinha feito a Guerra Civil. Espanha era uma sociedade de vício, que se tinha revoltado e que agora era castigada e que ficou à margem... e perderam a Guerra!

Portanto, ali estava Espanha crucificada. Nós não, em Portugal éramos bonzinhos e bons alunos. Nós tínhamos só uma posta de peixe para distribuir por seis na família, mas não tínhamos sido maus, não tínhamos feito guerra, revolução, tínhamos sido bons.

Hélder Mateus da Costa: Tinha-mos tuberculose...

Lídia Jorge: Tínhamos tuberculose, depois morríamos... mas isso, nada importava... não é?

Até que a certa altura, a Caritas Internacional mandou para Portugalleite e outras coisas porque as crianças eram enfezadas! Era uma miséria! Isto tudo é escondido aos jovens de hoje! E numa altura em que se está perante uma sociedade que tem uma interrogação tão grande, como esta de hoje. E quando as diferenças entre as zonas do mundo, estão tão patentes, ... eu acho que vocês estão de parabéns, que fizeram e têm uma peça que é de uma beleza, por vezes insuportável! insuportável de bela que é! Portanto, convém dizer a toda a gente que venha ver e que venha disposta a ter capacidade de recuar, porque por vezes é doloroso, é doloroso, doloroso...

Eu lembro-me... na minha vida houve um sapateiro, quando eu era criança, no intervalo nós íamos ver o sapateiro, chamava-se Tio António do Bucho, ele não tinha uma perna, tinha uma perna de pau, e, ele, precisamente, tinha as mãos com calos, como se andasse com as mãos. Mas eu devo-vos dizer que existiam crianças que tinham calos nas mãos. Existiam crianças que cavavam, e eu lembro-me de ver uma vez, um miúdo na minha escola, que com uma linha cozia e fazia um desenho por baixo dos calos da mão... com uma linha, fazia assim um bordado, por baixo da mão, tão grosso era o calo da mão! Não estou a inventar! Os ficcionistas têm a fama que inventam ... mas inventam no papel... não é? Não inventam diante de pessoas que merecem a verdade, e esta é a verdade.

Portanto eu acho que por tudo e mais alguma coisa, sobre tudoporque é uma beleza o que aqui se conta nesta peça. Acho que vale a pena dizermos todos para virem assistir até ao fim.

Maria do Céu Guerra: Eu queria dizer só uma coisa aqui à Lídia (Jorge) sobre o que ela acabou de dizer sobre a dramaturgia, que foi um trabalho meu, e portanto eu gostava de lhe falar sobre isto. Que é o seguinte: foi difícilíssimo fazer esta dramaturgia, difícilíssimo tirar, difícilíssimo contar as histórias das pessoas que ficassem não é intactas, mas que ficassem lá, descritas, vivas, numa obra com quatrocentas páginas. O que fazer? O que não pôr? Foi difícil isso e assim o espetáculo tinha três horas e meia no princípio e agora tem duas horas e meia. Foi difícil a primeira abordagem, o chegar às três horas e meia e depois foi dolorosíssimo chegar às duas horas e meia. Porque o cortar é sempre muito doloroso...

Mas a Lídia (Jorge) falou do Abel e da relação Abel e Silvestre (de *Claraboia*), e um dos projetos da dramaturgia era criar a vida simultânea destas pessoas, a simultaneidade da vida dentro deste prédio, e, se nós fossemos pôr realmente tudo o que era importante no discurso estruturante do Silvestre, nós dávamos cabo dessa vida equilibrada e simultânea que tem que haver aqui. Uma vez de pessoas muito menos interessantes, muito menos importantes, e muito menos importantes para a obra. Mesmo assim, a presença destas duas figuras que vão aparecer de uma ou de outra maneira ao longo da obra de Saramago, são mais importantes, são a coluna vertebral desta história, mas a dramaturgia foi feita com base em que a história é a história do prédio de 1952. E não é bem o desenrolar da vida de uma personagem ou de outra, embora alguma delas seja muito mais importante do que as outras. E neste momento em que houve tanta confusão sobre esta integração na Europa... O que é que é bom? É termos individualidade? Ou não? É sermos iguais a nós próprios? Ou não? Sermos bons alunos até ao ponto de nos dissolvermos nessa enorme primeira classe que é a entrada na Europa...

Eu acho que é importante nós trabalharmos a nossa identidade, e esta história dá-nos essa dimensão. É muito importante que as pessoas vejam uma coisa, que muitas delas já não sabem. Já não se lembram alguns... E nunca conheceram todos. Muita gente nunca conheceu isto. Pessoas de quarenta anos para baixo, já não conheceram esta vida. Portanto, eu acho que este é um trabalho sobre a identidade, sobre a vida das pessoas em 1952.

Lídia Jorge: Céu, explica-nos porque que razão nós somos um povo silencioso. Porque razão nós não falamos em voz alta?nm,

Maria do Céu Guerra: Exatamente. Eu tentei passar isto para a peça. Esta coisa de, enquanto uns estão a falar, os outros quase que andam em bicos dos pés. Isso ajuda, esse recalcado, esse silencioso. Portanto, foram estes dois pontos, trabalhar a nossa identidade. Temos aqui uma pessoa que a trabalha tão bem (Lídia Jorge). E seguir quem eramos nós em 1952... Quem somos nós agora? Como é que isto evoluiu? Obrigarmo-nos a pensar nisso. É para isso que serve a arte. É para isso que servem os escritores. É para nos deslumbrarem e para nos porem a pensar um bocadinho. Pronto, era só para dizer isto, e explicar porque é que é que uma dupla tão importante, como esta do Silvestre e do Abel foi transportada para uma situação quase de igual às outras casas. Porque realmente o que eu queria contar, era a história deste prédio, em 1952. Espreitar pelo olho do escritor, que é uma claraboia.

Pilar del Río: Vamos ouvir também o Helder (Mateus da Costa) que trabalhou o romance... E eu queria dizer uma coisa, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* o protagonista é o Ricardo Reis e o ano 1936. Em *Claraboia*, quem tem um grande protagonismo é o prédio. E depois, quero dizer que esta obra é um romance que interessa ler, mas que aqui no teatro tem uma vida extraordinária, aqui o romance ganha corpo. As personagens têm cada uma, um timbre. Este romance de Saramago passou sessenta e três anos à espera de vir à Barraca para brilhar, e conseguiu!

(Apausos)

Maria do Céu Guerra: Já deu pra chorar!

Helder Mateus da Costa: Eu acho que está tudo dito. Eu só posso falar de uma coisa, porque vi a construção do espetáculo que aqui se fez, com o seu cuidado, o seu humor especial, com que foi feito. E realmente conseguiu-se uma coisa que eu acho, que é um elenco extremamente curioso, equilibrado, complexo e com um ritmo e as diferenças, é aquilo que nós costumamos dizer... a mistura do cómico e do trágico... a vida! Eu sobre isso, acho que está tudo, mas como falaram aqui da identidade e é sempre um problema, então as pessoas têm sempre medo de falar nisso, porque o Salazar passou a vida toda a falar de Portugal, e depois havia o António Ferro... aquelas coisas todas.

Bom, eu inventei, acho que fui eu que inventei, uma definição, uma diferença entre patriotismo e nacionalismo. Discutível! Porque há alguns que confundem isso tudo. Eu acho que o patriota é aquele que ama o seu país. E o nacionalista é aquele que odeia todos os outros países. (risos) Exemplos: “Viva Franco arriba Espanha!” Como tivemos agora uma campanha “Portugal à frente!” (risos) Está lá! Eles sabem! Nada disto é ingênuo... nós é que somos burros!

Então, este trabalho extraordinário que os escritores têm feito, por vezes o teatro, outras vezes a música. Para nós descobrimos a nossa identidade, é fundamental. A identidade para além de ter a ver com o passado, a História... Tem muito a ver com a história desse tempo. Também, ninguém acredita, por exemplo, quando eu “andei à escola”, que é como se diz no Alentejo. Eu andei à escola nos anos 1940/50, e nesses anos eu e mais dois ou três tínhamos botas e o resto eram pessoas de pé descalço. Era assim! Era assim! Era assim e era uma desgraça! Eu lembro-me perfeitamente de uma vez, de uma coisa anedótica, engraçadíssima, estava lá uma loja e havia um miúdo que ia para lá pedir esmola... Um miudinho! E era Natal, e o empregado da loja disse-lhe: “Ouve lá, já puseste o teu sapatinho do Natal?” E o miúdo: “Não, pus uma meia!” Estas realidades são fundamentais! Isto sendo feito da forma poética e artística, fugia de uma coisa fundamental que é o miserabilismo, são objetivos, são dados que nos servem para nós nos formarmos melhor, sermos menos egoístas, mais na visão coletiva, mais na necessidade do país, e o país somos todos nós. Como é que a gente consegue ultrapassar as vigarices que se passam? Os roubos inacreditáveis que se passam!? Esse é o nosso problema! E eu espero que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* que é curiosamente em 1936, por conseguinte parece ser uma obra que foi escrita para hoje, porque todo o nazismo e fascismo está a crescer pela Europa e pelo mundo. De maneira, que parece que é uma obra extremamente interessante também, para vermos como era, o que é que se passava, como é que era a PIDE, que foi ensinada pela Gestapo. O camarada Salazar era neutral, mas a Gestapo, Mussolini, toda essa gente nos veio aqui dar alguns defeitos... Para criar a rutura... Enfim, tudo isso são dados, não vamos imaginar nada. E isso, entre muitas coisas, faz com que eu esteja muito entusiasmado com a hipótese de pôr *O Ano da Morte de Ricardo Reis* em cena, espero ter a mesma sorte com o elenco, com a qualidade e tudo. Muito obrigado. (Aplausos)

Pilar del Río: Temos ainda alguns minutos, mas poucos, porque a seguir vai haver outra apresentação, mas podem expor alguma questão à Lídia...

Espectadora: Posso? Pilar porque que o José Saramago não autorizou que o seu romance (*Claraboia*) fosse publicado, a não ser depois da sua morte? Um romance que é tão rico, tão bonito, tão entusiasmante, não é? E quanto mais o estudo, já o estudei, conheço-o bem. E agora com esta representação lindíssima, reconhecemos a qui os objetos, as falas, de um tempo que infelizmente eu acho que não está nada perdido. Será que a Pilar tem tempo para rapidamente responder: Porque que o José Saramago nunca quis?

Pilar del Río: Respondo rápido. Quando apareceu este romance (*Claraboia*) estava numa editora perdido há quarenta anos. E quando apareceu o Saramago estava noutro registo literário, e estava a escrever de outra maneira, esta a escrever *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e este romance (*Claraboia*) seria uma perturbação numa vida e numa trajetória própria. Assim como também, no início o editor não o publicou, mas não o destruiu, guardou-o. Por alguma razão... Saramago também não o destruiu! Pelo contrário, o editor ficou com uma cópia e a que apareceu ficou lá em casa. Mas não podia ser naquele momento a publicação, porque seria uma confusão enorme para a pessoa que está habituada a ler um estilo de Saramago e de repente aparece outra coisa no meio. Isso não podia ser!

Espectadora: Tenho outra pergunta para a Maria do Céu. Eu quando estava a ler a *Claraboia*, e estudei-o bem, acho eu, tenho essa obrigação também. Pensei que o livro era altamente cinematográfico! Eu gostava que isto fosse um filme sobre Lisboa. Eu tinha dois anos em 1952, lembrome disto tudo, do Rossio... aquelas referências... Como é que se lhe fez o clique? Lembra-se? Quando é que disse: “eu quero fazer isto em teatro”?

Maria do Céu Guerra: Depois de ter a intensão que queria fazer em cinema e não podia. (risos)

Exatamente. Comecei a ler e quando cheguei lá para a página vinte, achei que seria um filme extraordinário! Mas era preciso um grande realizador, e dinheiro... Reconstruir isto em cinema seria muito complicado. Quando avancei na leitura, percebi que a qualidade que aqui está patente é algo essencial para a criação do teatro: a criação e diferenciação das personagens. Portanto, quando comecei a conhecer as personagens, no mesmo tempo, na mesma casa, sensivelmente na mesma classe e tão diferenciadas, tão ricas, tão profundas... comecei a querer fazer teatro! Comecei a querer fazê-las em teatro, exatamente por causa da diferenciação. Temos aqui um número enorme de mulheres, que todas elas, numa perspetiva retrógrada e antiga, seriam as mulheres de 1952, que aparentemente eram todas iguais. Como elas aqui são diferentes, algumas chocam-se na idade, têm praticamente as mesmas idades e são tão diferentes, tão ricas... É isso, é essa coisa de criação da *persona*. É quase a mãe do teatro, não é? Essa foi uma grande sedução para mim. Tão grande, que eu ensaiei estas cenas uma a uma, sem os atores verem... hoje trabalho uma cena e amanhã trabalho outra. Exatamente para que não se influenciassem e para pudessem ter ritmos próprios.

Espectadora: A minha terceira pergunta é para a Lídia Jorge. Eu tenho a minha opinião e quero ouvir a sua. A Lídia Jorge acha que a *Claraboia* é um romance otimista ou pessimista?

Lídia Jorge: A pergunta para este romance, é a mesma que se pode fazer para a obra de todo o Saramago. Eu acho que a literatura é por definição otimista. Mesmo que a mensagem possa ser, uma mensagem que literalmente diz que o homem não tem salvação, a verdade é que enquanto se diz isso, apresenta-se um projeto de salvação. Não sei se lembram daquele filme *As Asas do Desejo*, nesse filme há a certa altura aquele homem da biblioteca e ele diz uma coisa muito interessante: “quando nós deixarmos de contar histórias, nós matamos a infância do mundo.” E a verdade é que é aquilo que a literatura faz, e é por isso que hoje a literatura no meio do que está a acontecer, é um ato de resistência em relação a um discurso plano que é ameaçador.

O que acontece é que nós estamos tentando dizer que há esperança no mundo. O mundo vai continuar. Aliás, todos sabemos que *O Evangelho Segundo São João* começa com “No princípio era o Verbo” e a gente tem ideia, que se houver fim, é o verbo que cria o fim, quer dizer, só quando não houver verbo é que haverá fim. Enquanto nós os escritores, inventarmos histórias e as histórias tiverem esta força que aqui está, e houver pessoas a dizerem-nas como os

atores ou os leitores em voz baixa. Nós estamos sempre a ser uma espécie de oração profana contra o fim do mundo. E por isso, a obra de Saramago na sua totalidade, é uma obra profundamente otimista. Ela diz às pessoas que nós estamos aqui, que enquanto nós somos contemporâneos, estamos num barco, em que somos um grupo, e a nossa felicidade é olharmos uns para os outros como um corpo, como um corpo que avança na humanidade. Eu acho que isto é absolutamente extraordinário, até ao último livro do Saramago. Inclusive *Caim*, esse último livro que levantou tantas questões, é um livro que tem uma proposta positiva. Aliás, eu acho que é curioso que neste momento se fale tanto, outra vez, e sempre em Saramago, e no escritor que lhe é semelhante nesse tema que é Vergílio Ferreira.

Vergílio Ferreira foi um ateu, que morreu dizendo que não acreditava em Deus, mas na verdade, ser otimista, não significa necessariamente que se tenha de acreditar em Deus, pode-se noutra coisa, pode-se acreditar numa força da humanidade. E isso, os dois (José Saramago e Vergílio Ferreira) foram dois escritores contemporâneos que não se apreciavam muito, mutuamente. Não...Impossível... Estavam em lados opostos, digamos, em termos de questões da sociedade, em questão da função da literatura...Eu tenho a minha teoria, enfim, a minha explicação, que é, para além do Saramago ter posto de lado durante tanto tempo, digamos, ter mudado o seu género, inclusive, e que tem a ver com o facto daquilo que são duas propostas da literatura que avançam pelo século XX e que são opostas, digamos que uma filha do romance psicológico, do Modernismo, que é a análise da interioridade, por alguma coisa apareceu o cinema, e o cinema obrigou à interioridade, ou o aparecimento do Freud (Sigismund Schlomo Freud) que obrigou a uma análise interna das personagens, e outra é uma herança que vem do século XIX e que continua por todo o século XX que é o romance social, o romance da sociedade, que durante muito tempo, entre nós houve aqui duas correntes fortíssimas que se digladiaram, as quais de uma lado estavam escritores do tipo Saramago, digamos aqueles que chamavam os coletivistas, aqueles que viam o coletivo, que explicam todo este diálogo do sapateiro com o Abel (*Claraboia*) e por outro lado estavam os escritores que, digamos, os escritores da introspeção que é o caso do Vergílio Ferreira. Agora o que é que acontece no final do século XX e o Saramago fá-lo e outros escritores fazem... É a fusão entre os dois estilos. Saramago faz a fusão entre dois estilos, outros escritores o fazem, de outra maneira... E hoje, ninguém mais levanta a questão, quando no último prémio do Saramago (2015), que é o livro do Bruno Vieira Amaral que se chama *As Primeiras Coisas*...

Pilar del Río:...estará aqui na próxima semana...

Lídia Jorge: ...ninguém diz que ele é um escritor coletivista! No entanto, o que é que ele faz? Ele transpõe este mesmo projeto (*Claraboia*), não de uma casa, mas para um bairro. Digamos que o que ele faz no livro chamado *As Primeiras Coisas* é transportar para a literatura, um bairro inteiro, com, de duas em duas páginas uma personagem. Digamos histórias, umas, ao lado das outras. Ninguém hoje fala que é um escritor coletivista, porque os escritores no final do século XX, e, é inclusive o que fazem os escritores na geração que ainda hoje continua a não ser bem analisada. Faz às vezes vontade de rir, quando se vê coisas escritas sobre escritores da minha geração e percebo como não se entende qual foi o papel, dos quais, o mais jovem de todos, era o mais velho, mas foi o mais jovem, porque foi o mais poderoso do que os outros, mas fez essa aliança, o Saramago faz, mas não o faz aqui (*Claraboia*). O que ele faz é falar de coletivos, mas, não falar, digamos, com uma lição para o exterior. Mas sim, entrando com este poder de observação que ele já tinha, para dentro das almas. A escrita do Saramago, essa escrita que revolucionou é porque é uma escrita dentro e fora, fora e dentro. Está dentro das almas e está fora. Está na praça e está escondido dentro das pessoas. E portanto hoje, felizmente há uma outra abordagem muito mais aberta, muito mais fora desse tipo de contrastes que vêm das várias escolas. Hoje não há! Hoje cada escritor está perante um conhecimento que fez das leituras, mas sobre tudo é a sua mundividência e o tipo de beleza que é capaz de recriar ou não, ou a mundividência em geral trágica do nosso momento, mas a proposta que nos dá. E por isso, enfim, dei uma resposta longa, mas é muito difícil também não dizer isso. Para lhe dizer que a obra do Saramago é profundamente otimista. É como se ele convida-se a nós sermos, cada um de nós um deus, com uma chama do ser humano na mão e no meio de um grupo. Aliás há uma frase, a definição do contemporâneo do Giorgio Agamben, que diz que o “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo.” Isto é, aquilo

que nos faz ser contemporâneos, é isso mesmo, é nós estarmos aqui, na mesma sala e sabermos que estamos perante um desafio, em que o desconhecido vem para amanhã e estamos de mãos dadas, porque nós ao mesmo tempo estamos perante os mesmos desafios. E por isso, eu digo aos jovens que é bom vivermos apesar de tudo neste tempo, porque estamos sujeitos a esses mesmos “fachos” e é isso que faz as gerações.

Espectadora: Permita-me juntar uma coisa. Ao ler Saramago considero-o muito, muito singular. Para mim, é sempre singular.

Pilar del Río: É verdade!

Maria do Céu Guerra: Encerramos? Há mais alguém...?

Hélder Mateus da Costa: Já agora como se falou aqui de pessimismo e otimismo, eu vou recordar uma frase. Isto é uma conversa séria... Mas vou recordar uma frase de um humorista brasileiro, o Millôr Fernandes que diz: “É melhor ser pessimista do que otimista. O pessimista fica feliz quando acerta e quando erra.” (risos)

Pilar del Río: O José Saramago dizia muitas vezes que era pessimista... Ele dizia de uma outra maneira...o otimista estava sempre: “Ah! Está muito bem”, E o pessimista era...“Não gosto! Quero muda-lo!” (risos) Então, dizia, claro que era uma forma de entender o pessimismo que se podia responder a ralar, ele dizia também que era à luta que resolvíamos os problemas. No *Memorial do Convento* a passarola conseguiu voar, porque foi a vontade dos seres humanos.

Espectadora: Só queria dizer que é louvável este trabalho, porque nos tempos que correm, a gente vai a casas de espetáculos e cada vez está mais sozinhos. E hoje sento-me numa casa cheia como nos anos quarentas ali no Parque Mayer. Vocês são muito bons! E deviam incentivar as escolas, para os jovens virem ver isto. Deviam fazer itinerância!

Maria do Céu Guerra: Não é possível!

Pilar del Río: Na semana estava ali um senhor sentado e agradeceu à Maria do Céu assim: “Finalmente! Não vou morrer sem saber o que é este teatro.” Esse teatro que ele se referia é a esta obra *Claraboia*.

Espectadora: Eu a mesma coisa. Eu tenho muito presente na minha memória, uma peça de teatro que vi há muitos anos com o meu marido, até foi com a Irene Cruz sozinha em palco, *Oiçam Como Eu Respiro* de Dário Fo, Franca Rame, (em 1982 no antigo Teatro Aberto) e foi das melhores peças que eu vi.

Maria do Céu Guerra: Sim, sim. É um texto de Dário Fo.

Espectadora: Tenho que agradecer principalmente a quem me convidou para vir cá, que foi a Professora. O vosso trabalho foi extraordinário!

Maria do Céu Guerra: Muito obrigada!

Hélder Mateus da Costa: Muito obrigado!

Pilar del Río: Muito obrigada a todos!

g)A Barraca, 30 de janeiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Bruno Vieira Amaral (escritor e vencedor do prémio Saramago)

Pilar del Río: Boa tarde. Muito obrigada por estarem cá. Aos sábados costumam vir pessoas do mundo do espetáculo, da crítica, veio um realizador de cinema, a Lúcia Jorge na semana passada, o Miguel Real e a Filomena Oliveira num outro dia, e hoje temos a sorte de podermos estar acompanhados por o Bruno Vieira Amaral, autor deste romance *As Primeiras Coisas*, ele tem outro livro, mas eu tenho aqui este por duas razões, primeiro porque é o último, e este autor com este livro ganhou o prémio José Saramago este ano (2015), que é um prémio que tem já oito anos de vida, que tem sido já ganho por outros escritores anteriormente, menores de trinta e cinco anos, porque o se pretende com o prémio José Saramago, é que os escritores novos possam ter a oportunidade que o José Saramago não teve. O romance *Claraboia*, Saramago entregou-o e nunca ninguém lhe respondeu. Até terem passado cinquenta anos, em que por acaso encontraram esse original numa editora... Saramago escreveu o livro *Claraboia*, foi humilhado, porque ele o entendeu como uma humilhação, não obter resposta e durante vinte anos não escreveu mais. Ele pensava que as pessoas novas que têm coisas para dizer, têm que o

dizer agora a esta sociedade. E como disse o sapateiro Silvestre (de *Claraboia*) quando lhe pergunta o Abel o que faz pelos homens e pela humanidade, ele responde que lhes concerta os sapatos. O Saramago o que podia fazer era estimular outras pessoas, então aparece o prémio José Saramago para poder ajudar outros. É o caso de Bruno Vieira Amaral, que já tinha publicado outro livro, trabalha numa editora, é uma pessoa que está muito bem integrada, mas mesmo assim o prémio José Saramago foi-lhe muito importante, no início de uma trajetória que se prolonga.

Bruno Vieira Amaral (escritor): Muito obrigado pelo convite em primeiro lugar, à Barraca e a todos os atores por este trabalho e uma vez mais também à Pilar por este convite e esta oportunidade de estarmos a falar aqui, quer da obra do José Saramago e da oportunidade de falar um pouco sobre o meu livro *As Primeiras Coisas*. Porque eu ainda não li o livro *Claraboia*... Quero também agradecer a vossa presença (para o público) no espetáculo desde já e também para esta conversa. Eu não li o livro *Claraboia*, sabia o que tratava, mas não o li na altura quando saiu...

Pilar del Río: O Bruno (Vieira Amaral) não leu o livro *Claraboia* e ainda bem, porque assim, falamos só do que vimos e não daquilo que pensávamos que íamos ver.

Bruno Vieira Amaral: Eu não sei dizer aquilo que estava, mas calculo que algumas coisas importantes estejam no livro...e há pouco quando estávamos a falar da idade que o Saramago tinha quando escreveu o livro (*Claraboia*) ... é muito interessante...

Pilar del Río: ... mais novinho do que tu...

Bruno Vieira Amaral: ...sim...e é muito interessante, é muito interessante porque uma das coisas que me disseram... Estão aqui uns senhores que estiveram num grupo de leitura do Banco de Portugal e não sei se foi aí nessa conversa, logo depois do livro (*As Primeiras Coisas*) ter saído, me perguntaram ou disseram que era estranho, alguém tão novo sabia tanta coisa sobre a vida das pessoas. E eu pergunto-me o mesmo em relação a esta peça (*Claraboia*), aquilo que vi aqui. Como é que alguém com vinte e tal anos sabe tanto sobre a vida de pessoas tão diferentes. Isso é o que distingue os escritores, essa capacidade da observação. Nós neste momento estamos aqui, estivemos todos como espectadores a ver a vida desenrolar-se, a desfilar perante nós. Mas para nós estarmos nesta posição de espectadores, teve que haver um primeiro espectador, desse espetáculo que não foi apresentado desta maneira, e que exige uma muito maior capacidade de observação. Esse primeiro espectador foi o José Saramago. E imaginar que ele com aquela idade foi capaz de perceber, não só a psicologia, mas também a forma de elas se relacionarem entre si, é admirável. Eu quando estava a ver a peça (*Claraboia*) houve duas coisas que tomei particular nota, aliás, foram duas frases do sapateiro (Silvestre), uma que ele disse: “os tempos mudam, mas os homens são os mesmos.” E os escritores de certa forma também são. Têm essa capacidade de observar, de olhar para as vidas dos outros, extrair alguma coisa, e depois ser capaz de organizar essa matéria-prima e apresenta-la. Neste caso estamos a ver uma adaptação, mas apresentá-la desta forma poderosa. E a primeira ideia que tive, foi essa capacidade de observação de alguém ainda muito novo. A tendência, creio, nessas idades é centrarmo-nos muito sobre nós, falarmos sobre nós, falar sobre os nossos pequenos dramas, as nossas pequenas tragédias, os nossos amores, os nossos desamores...e é preciso uma grande maturidade, para aos vinte e tal anos, olhar para fora, olhar para os outros, olhar para as vidas dos outros. Ao ponto de querermos escrever sobre elas, de as querermos perceber, de as querermos revelar aos outros. Pode haver em certos momentos, algum fechamento sobre si mesmo, quando se começa a escrever. E aqui o que temos é o contrário, é uma abertura para os outros, para olhar para essas vidas.

Eu há uns tempos tive num encontro de escritores e disse alguma coisa que foi mais ou menos assim: “todos os escritores têm um tipo de coscuvilheiro”. Há quem diga, que o mais politicamente correto será curiosidade. Gosto pela coscuvilhice, saber o que é que está acontecer na casa das outras pessoas. Eu tenho esse gosto enquanto escritor. Eu tenho esse gosto de saber o que é que se passa. Como é que é a vida das outras pessoas. Isso interessa-me. Não nesse sentido menor, banal, de se saber para se contar. Mas para transformar, para aprender, para ver como são essas vidas. Porque a verdadeira riqueza... e essa é outra frase do Sapateiro (Silvestre de *Claraboia*) ...não é o homem com H grande, não é a Humanidade. A verdadeira riqueza são os homens, são as vidas dos outros. E aquilo que nós tivemos aqui foi a apresentação dessas

vidas, dessas pequenas curiosidades, que no fundo são a matéria da literatura. A literatura não é outra coisa, que não... para mim! A forma como eu a entendo, a forma como eu a leio, a forma como eu a pretendo praticar. A literatura é esse interesse pelo outro, não só de o conhecer, mas através das palavras, do trabalho técnico, levar aos leitores essa experiência. E cada um faz o que pode. Cada um faz o que pode. Uns concertam sapatos, outros escrevem sobre essas experiências e outros, como os atores que estiveram aqui esta tarde, trazem-nos e apresentam-nos desta forma maravilhosa, essa experiência.

Eu não sendo obviamente um crítico de teatro, das coisas que gostei muito nesta encenação, foi o ritmo. Que é o ritmo de ir passando de uma história para outra, e nós ficarmos em suspenso, não é tanto um suspense dramático, saber exatamente o que é vai acontecer a seguir, uma revelação extraordinária, mas é mais um movimento quase, quase como uma montagem no cinema. Um movimento que cria um ritmo a passar de um andar para o outro, de uma história para outra, de uma família para outra, cria um ritmo próprio, que não tem exatamente que ver com uma sociedade. Temos uma revelação que vai mudar toda a nossa perspectiva sobre tudo, mas é de irmos acompanhando as várias pequenas histórias dessas pessoas.

No meu livro (*As Primeiras Coisas*) haverá, modéstia à parte, haverá uma vontade de fazer o mesmo, não concentrando a ação num prédio, mas num bairro. Alargando essa ação toda a um bairro...

Pilar del Río: Amélia!

Bruno Vieira Amaral: É o bairro Amélia. Tem o nome da sua personagem (para Maria do Céu Guerra, a propósito da sua personagem Amélia em *Claraboia*).

E eu creio que no meu livro (*As Primeiras Coisas*) há também um pouco desse suspense que não tem a ver tanto com a organização dramática dos elementos. Saber, agora vamos conhecer outra personagem, agora vamos conhecer outra vida. Que vida é que virá a seguir? E eu creio que isso, acaba por ser o motor da narrativa, por assim dizer. E aqui na *Claraboia* acontece um pouco disso. Nós... Eu acho que nós, mais do que saber o que vai acontecer àquela personagem queremos ir acompanhando, aquilo queria uma dinâmica própria. Passar de um andar para o outro. E não esperar propriamente uma revelação. Claro que, no meio destas todas questões, podemos dizer que há aqui uma consciência, uma voz, consciência, um coro quase, nesta peça, seria o sapateiro (Silvestre), ele é a personagem que pontua o que no fundo, reflete sobre todas essas coisas. Uma coisa é nós vermos a ação, vermos os pequenos episódios, pequenos acontecimentos e depois é preciso, alguém que reflita, que os junte e que os lance sobre esses acontecimentos com um pensamento e uma bola a partir desses acontecimentos, um pensamento. Então, cada vez que o sapateiro aparecia era tanto para refletirmos sobre o que nós estávamos a ver. Mas, sendo propriamente o Saramago o autor destas personagens, identifiquei-me com essas duas, a do sapateiro (Silvestre) e a do Abel, no fundo a inquietação juvenil, a inquietação de se querer alguma coisa que também ainda não se sabe o que é. Não nos querermos amarrar demasiado cedo, porque achamos que a vida está lá fora, a vida está depois daquela escrutina. E ao mesmo tempo a voz de uma sabedoria, que é uma sabedoria inesperada, que aumentou, a voz da sabedoria que por muito que tu vivas, que tu vivesses, por mil homens, por mil vidas que tu vivesses, continuarias sem saber o que é a vida. O que eu digo, é que obviamente, cada um de nós só vivemos uma vida, e é através da literatura, e é através do teatro, e é através do cinema, é através de todas as formas narrativas que nós vamos vivendo um bocadinho mais dessas mil vidas que não podemos viver. E que eu diria, que é dessas formas que nós vamos tentando encontrar resposta para essa questão: que é a vida?

E Saramago, talvez mais do que o porquê do estilo, que é um estilo poderoso.

Pilar del Río: Que ainda não está cá! (em *Claraboia*)

Bruno Vieira Amaral: Ainda não está, mas aquilo que é interessante e que eu acho que depois se mantém, é essa capacidade de olhar para o outro, de olhar para as pessoas, olhar para as vidas e transformá-las. Nesse primeiro ainda não está com o estilo que depois...mas o estilo, o estilo é algo que se desenvolve, é algo que se trabalha, é algo que... é uma técnica! Agora a capacidade de observar, eu acredito e aceito quem pensa de outra forma. Nessa capacidade de observar, nessa capacidade de extrair da observação a matéria-prima para a literatura, eu acho que nasce com o escritor.

Pilar del Río: Posso dizer uma coisa?

Bruno Vieira Amaral: Sim, claro!

Pilar del Río: José (Saramago) está por todo o romance (*Claraboia*). Depois de posto em cena, pela Maria do Céu (Guerra) aqui n' A Barraca, tive a certeza que o escritor conserva e tem uma imensa colocação por todas as personagens, pelas boas e pelas más. Aqui temos uma boa família, uma desgraçada... Mas sabes quem é que é muito o pensamento deste escritor nesta literatura? O Emílio (Fonseca, do rés-do-chão direito).

Bruno Vieira Amaral: Sim, sim! No final!

Pilar del Río: Ele diz: "Tenho que habituar-me à liberdade."; "O que é que agora vou fazer com a liberdade?"; "O que é que vou fazer? Orgias, vou ao Castelo dos Mouros, vou dar um passeio pelo campo "; "É preciso habituar-me." Eu também acho que há aqui uma posição de ...

Não sei se deram conta que o Abel, se chama Abel Nogueira e nós pensámos que fosse uma homenagem a Fernando Pessoa. Fernando Nogueira Pessoa. E porque nas suas falas há vários versos de Pessoa.

Bruno Vieira Amaral: E em relação à personagem é muito interessante, porque no fundo, se calhar até mais do que qualquer... eu não diria mais...depois no final essa insatisfação com a vida que se tem, e essa é outra das lições do sapateiro, porque no fundo, todos eles, de alguma forma estão insatisfeitos com a vida que levam, com a vida que têm.

O Emílio sente uma libertação quando a mulher finalmente vai embora, mas a verdade é que essa libertação não dá automaticamente esse equilíbrio à vida. E essa é uma lição extraordinária daquela personagem, não é a liberdade que dá sentido à nossa vida... O sentir é construído por nós, não é uma situação. "Agora a mulher foi-se embora e tenho todo o tempo. Mas o que é que faço com esse tempo?" Isso é que define o Homem...

Pilar del Río: " Recomeçar, recomeçar, recomeçar." Da Lídia, a mulher por conta.

Bruno Vieira Amaral: E as pessoas também não são definidas, por aquela situação determinada, não é isso que define cada um. E há a compaixão do escritor, há a generosidade. Há a compreensão do escritor do que é a personagem. Quando um escritor utiliza, normalmente são os maus escritores, que utilizam as personagens para veicular uma determinada mensagem, são muito cruéis com as personagens, são muito ingratos com as personagens. E eu acho que o escritor deve evitar o julgamento para a personagem, deve deixar que ela seja vivida, que ela chegue ao leitor completa e não optar. Depois o leitor ou espectador fará o seu julgamento, porque é capaz disso. E o que se vê aqui é que apesar de todos os defeitos, e apesar da boa visão também desencantada da vida que têm algumas personagens, não há uma mensagem de desesperança, de descrença total, de desânimo. Algumas pessoas que leram o livro disseram-me que havia uma visão muito negra, muito infeliz, quer dizer, as pessoas eram todas infelizes e tinham vidas miseráveis.

Pilar del Río: «Não serão maldosos, porque não têm inteligência para tanto.» (lê frase do livro *As Primeiras Coisas* de Bruno Vieira Amaral)

Bruno Vieira Amaral: (risos) Eu dizia que não, que apesar de muitas vezes, muitos dos retratos do livro (*Claraboia*) são de pessoas profundamente infelizes, frustradas com a vida que têm, não havia uma mensagem de desistência e desânimo. Porque muitas vezes, como nós vimos aqui, quando nós nos confrontamos com essas vidas, tristes, com essas vidas miseráveis, com essas vidas de frustração, isso muitas vezes é catártico para o espectador. Não é muitas vezes, tem essa função. Tem essa função, não os convida ao desespero, mas por outro lado a refletir sobre as razões, sobre as causas dessa frustração e no fundo, quando nós olhamos para uma personagem como o Emílio que nos diz "O que é que eu faço? Tenho que me habituar à liberdade...É difícil!" É difícil nós definirmo-nos pelas nossas escolhas, esse é um trabalho constante, é um trabalho diário, é um desafio diário. Nós não somos definidos, por muito que nós quiséssemos, por aquilo que pensamos nós e naquilo que fazemos no dia-a-dia. E isso é um desafio tremendo! Nós não sermos definidos, que é a questão do existencialismo. O facto de ser através da existência e das nossas ações que nós nos definimos enquanto humano, torna a existência um desafio tremendo, esse desafio da liberdade, aquilo que o Sartre dizia «O homem está condenado a ser livre...» Porque é uma condenação, porque é um desafio, porque é um peso. Tempos que aprender a viver com essa liberdade, porque é uma liberdade pesada, é uma

liberdade que nos responsabiliza perante nós e perante os outros. E aquilo que nós temos aqui é... são essas questões...as personagens não são definidas à partida pela sua condição, são definidas depois pelas suas ações, por pormenores que possam parecer essas ações, como diz o sapateiro: “Eu faço sapatos, é isso que eu faço, é essa a minha contribuição”, pode parecer pouco, mas às vezes não é pouco.

Maria do Céu Guerra: Eu só queria dizer uma coisa, Pilar.

A questão... A Pilar tocou aqui numa coisa... Nós andamos a fazer aqui estes debates aos sábados, estas conversas, e todos os dias tocamos em coisas novas. Não, que não tivéssemos pensado nelas enquanto estávamos na construção do trabalho, mas porque as conversas dirigem-se para um lado e curiosamente a Pilar toca numa coisa, que foi uma chamada muito importante durante toda a construção da encenação e eu depois quase que esqueci, que é a compaixão, e está-se sempre a falar de Fernando Pessoa, e está-se sempre a falar da personalidade pessoana, o que não quer ser preso, o homem que se esconde e está presente em Abel, e nunca se fala de uma outra personalidade da literatura portuguesa, que eu nunca percebi muito bem, se o José Saramago gostava muito ou não, mas tenho quase a certeza que gostava pelo menos tanto como eu, que é o Cesário Verde.

Pilar del Río: Gostava!

Maria do Céu Guerra: E como está presente o Cesário Verde nesta obra! Como está presente Lisboa, ainda. Como um século depois, está presente esta cidade, nesta cidade. E como o olhar do Saramago é semelhante àquela descrição dos prédios, àquela descrição quase de compasso e esquadro, das casas e das pessoas que saem e entram e que andam pelas ruas. E ela falou na compaixão, e a compaixão é uma das enormes e importantes características de Cesário (Verde). Ele olha com compaixão para si próprio e para os habitantes daquela cidade, o homem que trabalha, a rapariga, a peixeira, daquele mundo, e hoje, com esta compaixão da Pilar lembrou-me Cesário e lembrou-me perguntar justamente à Pilar e a si, se ainda continua...como quando eu estudei mais e comecei a ler poesia e literatura portuguesa, se ainda continua Cesário a ser para os escritores a fonte de inspiração e a fonte de estilo? Porque ele é muitos ecos, ele é o pai dos heterónimos, não é bem o Fernando Pessoa. Ele, todo o seu trabalho é feito sobre uma inspiração de uma heteronímia a quem ele não chama nomes, mas estão lá, aquelas personagens não são Cesário Verde, são uns lisboetas que ele inventa. E estas pessoas todas podiam ser pessoas do Cesário.

Você é tão novo, é interessantíssimo como se pode ser homem, tão homem que está perante uma cena com dez mulheres e seis homens e você só falou nos homens, é extraordinário. E as mulheres são interessantíssimas aqui. Mas realmente é muito interessante, porque ele sentiu-se estimulado pela figura do sapateiro (Silvestre) e depois foi por aqui fora e agora pergunto-lhe: o seu bairro, são só homens?

Bruno Vieira Amaral: Não.

Pilar del Río: O protagonista é um homem.

Bruno Vieira Amaral: Em relação ao Cesário Verde, não é uma influência minha, não sei se hoje será, sinceramente.

Pilar del Río: Antes de continuares, deixa-me só dizer que a sala onde Saramago passava a maior parte do tempo, havia uma gravura grande de um autor que morreu há uns anos... e vê-se uma imagem do rio e de Lisboa, desde Santa Catarina, a figura de Cesário Verde. O rio ao fundo, de um lado está Cesário Verde no outro está Fernando Pessoa e a frase de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* “Aqui onde o mar se acaba e a terra principia.”

O que eu quero dizer é que na sala de casa está o Cesário Verde e o Fernando Pessoa, a cidade de Lisboa, o rio... Era tão importante que estava lá.

Quanto à obra do Bruno Vieira Amaral, *As Primeiras Coisas*, tem mulheres, passa-se num bairro, na Margem Sul de Lisboa, com todas as profissões, nos anos cinquenta como a *Claraboia*.

Bruno Vieira Amaral: Tem homens e tudo! (risos)

Espectador: Posso dizer alguma coisa? Eu tenho cinquenta e dois anos e fui criado na margem sul. Havia uns tios meus que viviam em Lisboa, no alto de Santo Amaro, que viviam precisamente num prédio destes. E eu nas férias da Páscoa, vinha muitas vezes passar as férias com esses meus tios. E é muito interessante uma coisa, essa observação, eu lembro-me dos

homens irem para o trabalho. Os meus tios partilhavam um piso destes com outra família, a casa de banho estava numa varanda que era usada pelas duas famílias, a cozinha também era partilhada, e depois tinham os seus quartos. Lembro-me que durante o dia, a vida na rua, a vida no prédio era de mulheres, porque os homens iam trabalhar. E eu lembro-me muito, e isto fez-me recordar esses tempos, de facto, aquilo que se podia dizer de Lisboa, que se podia falar da vivência, era que quem estava com as crianças, quem estava com os velhos, eram as mulheres, os homens iam para o trabalho. E uma das coisas que me lembro muitas das vezes e que me fez lembrar com esta cena (Emílio, Carmen e Henrique, rés-do-chão direito de *Claraboia*). Os homens às vezes chegavam a casa tarde e bêbados, e iam para a cama. Portanto a educação das crianças e a vivência na rua e no prédio, era das mulheres.

Maria do Céu Guerra: Por isso é que o Saramago com a sua inteligência e o seu sentido de observação pôs o sapateiro (Silvestre) a trabalhar em casa, um linotipista a entrar às cinco da manhã e a sair às cinco da tarde, em horas desencontradas... Realmente se nós não tivéssemos um sapateiro que trabalha em casa e que recebe um hóspede, a presença dos homens acabava por ser mínima, porque a presença nas casas são das mulheres.

Bruno Vieira Amaral: Em relação a isso, vi que houve alguma reacções ao livro *As Primeiras Coisas* quando o publiquei. Creio que foi mais bem recebido por pessoas mais velhas, que ainda identificavam esta vida de bairro, tinham recordações do que era a vida de bairro. E essa vida, é de facto uma vida de mulheres. A minha avó era doméstica, eu fui criado pela minha avó, e esse interesse pela vida dos outros, vem daí. (risos)

Eu vou ler, vou ler um capítulo, não queria ser muito chato... O livro *As Primeiras Coisas* para quem não sabe, tem algumas notas de rodapé. Este capítulo que eu vou ler chama-se *Enguiços*, e logo no título tem uma nota de rodapé e eu vou começar pela nota de rodapé: “Quanto a enguiços e superstições, posso referir esta história que na altura não percebi, mas que hoje é nítida. A dona Cremilde a descer os lanços de escadas, treze degraus, mais treze, vem de chinelos e robe, é noite de mulheres. A minha avó, a minha mãe, dona Cremilde e outras duas mulheres que a minha memória ressentia, mas não identifica sentadas à volta da mesa da cozinha, afastam a jarra e o posam sobre os entulhos artificiais. Eu estava no linear, sobre a ombreira, entre o corredor e a cozinha. Não fui proibido de entrar, mas algo me impedia de avançar e assistir à cerimónia. Hoje sei que era uma cerimónia porque as vozes foram enfraquecendo até ao mergulho de uma oração ritual, depois faz-se um silêncio que dura pouco segundos, embora me pareça um tempo longo e sagrado. Uma das mulheres segura uma linha que prende agulha sobre a barriga da minha mãe, adivinhações caseira, ancestrais, algures do passado, esperam, e então a agulha começava a deslocar-se num movimento de pendulo, um metrómetro que fazia recuar o tempo e abria os olhos das mulheres para o passado, um vai e vem e as palavras tinham que ser incompreensíveis durante muitos anos. Era outro menino.

(...)

Laura esfregava furiosamente panelas, tachos e pratos. Atirando ossos e restos de carne para o cão, um *lorde* que dormia na varanda, numa caixa de cartão forrada com rendas velhas, os restos, cascas de legumes, frutas e molho de carne para o balde que o marido levava para os porcos que tinha na horta. De resto amaldiçoava a vida que levava. As tardes quentes no tanque de pedra a tirar manchas. A vazar água para um alguidar despejado na sanita. O percurso repetido entre a varanda e a casa de banho. A água na banheira onde lavava as fraldas dos netos, o cheiro a *merda* desfeita em água, a esgoto, a detergente barato. Chegava à conclusão íntima e definitiva que a tinham enguiçado, era só inveja no bairro. Gente invejosa. Cagar nessa gente, ainda é pouco. – Dizia. Mas lá foi com a cunhada e a filha a um bruxo no Montijo, ali por trás dos correios. Cinco contos por umas rezas. O homem com as precauções normais de bruxo profissional, disse-lhe que tinha de ir lá outra vez. Mais cinco contos! Porque o mau-olhado era forte. E ela lá foi. Mais rezas e uma receita de banhos de sal, e à terceira já não foi, porque era longe, gastava-se muito em senhas de camioneta e o enguiço é que não havia maneira de desaparecer. Então pensou que para ser tão forte era coisa de alguma retornada, que sabiam muito de bruxedos e quebrantos. Disseram-lhe que para isso havia uma mulher na Baixa da Banheira, que só atendia às três da tarde para o marido não saber. Se calhar o melhor era ela ir lá a casa para a purificar, para ser tão forte - disse-lhe a mulher, devia ser algum objeto, tinha que virar a casa de cima a baixo. E Laura tinha pensado no que lhe tinham dado, jarras, medalhinhas

de Santa Acácia, São Cristóvão, livros de penitências, rosários ou até um terço que lhe saíra nas rifas da quermesse. Deitou tudo fora, mais alto que as estrelas e sentiu-se aliviada e purificada, mas o enguiço não se findou, porque nem dois meses depois o marido partiu uma perna quando regava a horta. Depois foi-se o emprego do homem, e numa manhã de chuva o carro fugiu de uma curva perto de Coima e enfiou no casebre onde picavam o milho duas ou três galinhas que por emparo divino sobreviveram à desgraça. Puta de vida, pá! Era enguiço, pois era. Recordava os tempos de pobreza numa aldeia na Beira Baixa, mas mesmo assim, pão, uvas e azeitonas, o pai a bater-lhe com um pedaço de cortiça que lhe abriu o queixo, só por chorado por uns sapatos. Viera para Lisboa, servir para casa de uma senhora muito religiosa que aos domingos até a deixava comer sobremesa, uma boa senhora, uma joia. Mas logo havia de encontrar o Manel da família os Rebocho, gente lá da terra, e casa, que se faz tarde. É muito boa senhora, uma joia, não cria poucas vergonhas. Meteram-se numa barraca no bairro da Serafina, arranjada pelo Rosa, que conhecia o Manel, e foi o Rosa que lhes falou no Bairro Amélia, onde Laura, por muitas voltas que desse, continuava na mesma miséria de sempre, a lavar roupa no tanque, a amaldiçoar a vida que a enguiçou.»

(aplausos)

Pilar del Río: Grande escritor! Uma capacidade para imaginar, para descrever,... Aparentemente não nos disse nada, porque nos está a contar uma história, Mas a capacidade de o ser humano olhar para o seu interior e fazer literatura. E tem o seu estilo, como poucos escritores assim tão novinhos. Isto demonstra que ele tem lido muito, tem estudado muito, que tem trabalhado e tem-se esforçado.

Aqui estamos num teatro pequenino, com A Barraca, histórica, com quarenta anos. Uma obra impressionante que está aqui em cena. Uns atores e umas atrizes magníficas.

Na semana passada as pessoas ficaram tão impressionadas com a Justina (de *Claraboia*) que responderam com um aplauso. Porque realmente, que esforço! Chegar e ficar despida depois daquela discussão...É impressionante!

E é impressionante esta espanhola (Carmen de *Claraboia*) com gente como esta, Espanha é bom vento e bom casamento.

A Cláudia tem um futuro grande com aquele cavalheiro (Sr. Paulino Morais) e uma caixa de dores de cabeça para dar aos pais.

Quem é que quer comentar qualquer coisa?

Espectadora: Vocês falaram de não julgamento e da compaixão, acho que há ... As réplicas da mãe (Cândida, do segundo esquerdo) foram concentrarem-se um pouco...“o que é que eu sei? O que é que é certo? O que é que é errado? O que é que eu sei?”

Maria do Céu Guerra: E há uma mistura da *Dança dos Mortos*, de Honegger, portanto, essa coisa toda de juízo final, no fundo é um juízo que é atirado para o artístico e para o belo. É uma questão também do bem e do mal. Eu acho que essa cena é muito interessante, é tão interessante que eu não quis, já a meio do trabalho, resolvi baixar o som, um bocadinho mais, para não expor a cena ao ridículo daquelas senhoras estarem aos gritos a discutir filosofia, porque a rádio estava alta. E eu sentia que era um efeito cómico interessante, o belo! (gritando) É um efeito cómico interessante, mas a cena é tão interessante em si mesma... É a *Dança dos Mortos*, de Honegger, o bem e o mal, tudo, no meio de um romance... O Saramago arriscou imensas coisas... A história d' *A Religiosa* do Denis Diderot... arriscou imenso, ele arriscou imenso.

Quando oiço a vizinha a pôr a outra música alto, eu digo: “ vamos baixar que não se pode falar!” Para nós podermos discutir um bocadinho, sem essa pressão da música, e acho que resultou muito bem. Estou muito contente com a solução. Porque é muito interessante isso. Eu acho que a escrita do Saramago tem sempre surpresas inacreditáveis, é preciso é a gente dar por elas. As pessoas estarem disponíveis para dar por isso. Porque em cada página salta uma coisa inesperada e é engraçado, sendo um comunista, sendo aparentemente considerados ortodoxos, do Comité Central, bem sei que ele andava sempre a jogar à pera (porrada) ... E é por isso que eu acho que quando morrem estas pessoas, o céu baixa um bocado. Porque eles empurram o céu para cima a murro. Não é? É! É! Eles estão aos murros ao céu para nos atabafar. Fez o José Saramago, fez a Natália Correia, o Mário Viegas, há umas pessoas que empurram o céu a murro para cima. E de facto, o José Saramago dá-nos páginas de liberdade permanentes, inesperadas.

Espectador: Eu só queria dizer uma outra coisa, é que não são os escritores que dão os murros para cima do céu. A Maria do Céu Guerra com este espetáculo dá muitos murros para cima. Dão a leitura mais fácil da obra, eu tenho dificuldade em não comparar com outra obra, porque li duas vezes antes de ir a um encontro de leitores, falámos sobre Saramago e um dos livros era a *Claraboia*. Lembro-me perfeitamente, e ele várias vezes cita isso, no meu prédio existia aquela senhora, a Lúcia. Recordo-me vagamente daquela senhora, que tinha casa posta. E eu só mais tarde, já casado, é que acabei por saber aquela história. Tinha-mos em vez de um sapateiro, um alfaiate no prédio. As personagens que aqui estão são verdadeiramente da época. E é um exagero, um homem de vinte e sete anos perceber e conseguir transmitir o que aqui está. E irrita! É irritante! (risos)

Bruno Vieira Amaral: O escritor faz um pouco aquilo que estamos a ver aqui. Ele tem um prédio e corta-o para ver o que se está a passar. Estava a dizer a sua experiência, que só mais tarde é que percebeu quem era aquela senhora, ou o que é que fazia aquela senhora. O interessante é que o que vemos aqui, é essa capacidade de se perceber o que é que se está a passar, raspar a superfície, raspar as paredes, espreitar. Quer dizer, é a capacidade de observação. Fazer empatia, mesmo com as personagens, que são personagens mais negativas. Há empatia, porque se não houver empatia, eu não consigo representar. O escritor não consegue, por muito odiosa que seja a personagem, ele só consegue entendê-la se perder tempo com ela. E para escrever uma personagem é preciso passar tempo com ela, mesmo que seja em pensamento. Aquele homem (Caetano) que maltrata a mulher, despreza a mulher, viola, quer dizer, o Saramago teve que passar tempo com ele. Isso é que diferencia o escritor, é que há uma empatia apesar de ser uma personagem detestável, tem que haver essa compaixão funda, que é – eu vou mostrar, eu vou mostrar esta personagem. E para eu poder mostrá-la eu tenho que a compreender, eu tenho que perceber como é que ela funciona, se não, eu não consigo mostrá-la, não consigo dizer o que ela é, não consigo torna-la vivida para quem a lê. E aquilo que dizia há pouco das mulheres (para Maria do Céu Guerra) é interessante, porque aquela mulher (Justina, do primeiro esquerdo) aparece pouco e talvez seja das personagens mais fortes. E aparece pouco e não é preciso muito, para que seja tão poderosa. E aquilo que estamos a ver é uma adaptação, não sei se no texto será exatamente assim, mas a verdade é que por vezes não é o espaço que a personagem ocupa, é a intensidade da personagem e isso para mim é uma característica dos grandes escritores. É essa capacidade de, com poucas linhas transmitir toda a intensidade. Não precisamos de ali estar com a personagem durante trezentas páginas, às vezes é necessária uma página, e a personagem explode. E eu acho que o melhor exemplo, das que vi aqui, nesta adaptação, não sei se será exatamente fiel neste ponto, o tempo de exposição... mas a personagem que tem uma maior intensidade é de facto a daquela mulher (Justina). Talvez a Carmen tenha outro tipo de intensidade, mas aquela (Justina) é a intensidade do sofrimento, ou um sofrimento que não chama tanto a atenção para si, é um sofrimento calado, é um sofrimento interior, e isso é tão difícil de conseguir transmitir. É difícil para quem escreve e é difícil para quem representa. Como é que eu passo as emoções de alguém que não pode falar muito? Como é que eu transmito essas emoções? É a mesma coisa, quando eu escrevo como é que eu transmito? Quando nós vemos esta personagem do sapateiro (Silvestre), ele fala muito, então eu tenho muitas formas de transmitir o pensamento dele e aqui o que nós vemos é que o Saramago arranjou uma estrutura para falar muitas coisas, e de falar coisas muito diferentes, de sentimentos, pensamentos sobre a arte, pensamentos sobre política, sobre a sociedade. E ao mesmo tempo haver uma compreensão humana, forte. Há escritores elitistas, que se tornam aborrecidos, chatos. E o que há de forte, é que não se conseguem aliar e se cruzar numa reflexão filosófica, até sobre a Humanidade, com sentimentos, com paixões e emoções.

Pilar del Río: Como estão neste livro! (*As Primeiras Coisas* de Bruno Vieira Amaral)

Bruno Vieira Amaral: Falava sobre filosofia há bocadinho, a pequena história, a pequena ilusão, o relacionamento de uma mãe com a filha. O relacionamento do marido com a mulher. Essas pequenas coisas... Isso é a chama! Pode haver uma boa reflexão, mas não houver essa chama...

Pilar del Río: Maria do Céu daqui a pouco terá outra sessão...

Espectadora: Eu estava a ver o espetáculo e estava a ver o Saramago tal e qual, tal e qual. Eu estava a ver a peça e estava folhear o livro... Parabéns! Tenho visto aqui bom teatro, mas este, encheu-me as medidas todas.

(palmas)

Maria do Céu Guerra: Eu quero dizer uma coisa, eu tive a colaboração preciosa do jornalista João Paulo Guerra, que toda a gente conhece e que é meu irmão, tenho a sorte, tive essa sorte. Ele trabalhou na adaptação da obra, e que fez um trabalho extraordinário de adaptação, de primeiro pegar na obra toda e depois, aí já comigo, ir deixando cair as coisas que não eram indispensáveis à criação deste edifício que estávamos a fazer aqui e não no romance. E tive dele uma colaboração extraordinária, podem-me dizer a mim e eu transmito-lhe a ele. Ele fez um trabalho maravilhoso, ele ajudou-me. Eu depois fiz outras coisas.

Pilar del Río: E Saramago gostava muito dela (Maria do Céu Guerra), porque a conhecia e porque gostava muito que trabalhassem juntos.

Maria do Céu Guerra: É verdade, eu tenho que contar uma história que me comove muito ainda hoje. Uma vez estávamos na Festa do Avante e saiu o *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (2005) do José Saramago, e ele ofereceu-mo. Veio ter comigo, atravessou a livraria da Festa do Avante e disse-me, “vais fazer esta peça! Isto vais ver que gostas!” Eu fui ler a correr e depois disse-lhe. A especificidade do José Saramago está sempre numa coisa específica, numa pequena coisa, um não pelo sim, os “se” dramáticos, essas coisas. E eu disse-lhe que o nosso público não sabe suficiente do Dom João para ser nítido a força do teu enredo. Mas eu se poder quero fazer uma coisa tua, ainda não sei é qual, mas quero fazer uma coisa tua. E ficámos nessa conversa. O José Saramago também simpatizava muito comigo. Portanto, não foi o Dom João, mas esta querida (Pilar del Río) deu-me em mão a *Claraboia* e a possibilidade de a fazer.

Pilar del Río: E agora estamos todos muito melhor, por termos empurrado o céu para cima.

h)A Barraca, 06 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e Rui Tavares (escritor, tradutor, historiador e político)

Rui Tavares:Boa tarde! Boa tarde a todos, eu aceitei o convite d’ A Barraca e da Pilar del Río da fundação Saramago e agradeço muito por vi aqui ver a versão teatral da *Claraboia* de José Saramago.

Pilar del Río: Todos conhecem Rui Tavares? Historiador, político, comentarista, cronista, fundador do Livre...

Rui Tavares:...e também leitor de Saramago há muitos anos, não era essa a história que eu tinha pensado em começar, se calhar agora, como me fizeste lembrar disso... O dia que eu acabei de ler o primeiro livro do José Saramago, que foi *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, estava por acaso em Espanha a passar férias com a minha família, a minha irmã, uma amiga dela, uma sobrinha que decidiram ir fazer compras e eu não quis ir com elas, então fui a uma livraria e fui à procura de livros de escritores portugueses, achei uma antologia de Fernando Pessoa e achei *O Ano da Morte de Ricardo Reis* que era o livro que eu tinha acabado de ler, eu estava com esse livro na mão, numa livraria em Sevilha, e estava a folhear o livro... eu tinha para aí catorze anos ou uma coisa assim, e chega uma senhora espanhola, a falar muito depressa. Eu já entendia algum espanhol na altura, mas não tanto que conseguisse entender o que ela dizia, e como eu era um rapaz tímido achei que era alguém da livraria que me dizia para voltar a pôr o livro na prateleira ou uma coisa assim...e disse em português – Ah desculpe! Eu não sabia que não era para pegar nos livros... E ela disse-me “Ah! És português?” E continuou a falar muito depressa e disse-me qualquer coisa de Saramago,Saramago! E eu pensei,“Ah! Há mais livros do Saramago? É isso?” Eu pensei que ela me estava a dizer que havia livros do Saramago na outra estante por trás. E ela disse-me só “Espera! Espera!” E foi por trás da estante e veio de lá com o José Saramago propriamente dito. Era nem mais, nem menos a Pilar del Río! Foi uma maravilha! Foi um privilégio completo! Eu tinha acabado de ler o primeiro livro do Saramago, que continua a ser um dos meus preferidos, fiquei tão tímido...

(chega a Maria do Céu Guerra e Hélder Mateus da Costa)
Vocês ainda ouviram um bocadinho da história?

Maria do Céu Guerra: Não ouvi nada...

Rui Tavares: É uma história minha, com quinze anos e leitor iniciado do José Saramago, de ter completamente por acaso encontrado a Pilar (del Río), e o Saramago em Sevilha.

Pilar del Río: É uma história tão cinematográfica! Conta-lhes, porque eles são desse mundo.

Rui Tavares: Eu tinha acabado de ler *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, estava em Sevilha, de férias com a minha irmã, uma amiga dela e a minha sobrinha, e elas foram ao Corte Inglês e eu fiquei na livraria à procura de autores portugueses e de repente aparece-me a Pilar, que eu não conhecia, a falar espanhol, eu não entendi, achei que ela me estava a repreender por ter mexido nos livros, não entendi bem o que é que se estava a passar. E ela vem lá de trás com o Saramago propriamente dito. E eu fiquei tão tímido, tão tímido. Que em vez de ser o fã que vai dar uma seca ao escritor, a dizer que gostei muito do seu e livro... Não tive muito que dizer, eu que até estava muito brincalhão nesse dia, podia-lhe ter dito que estava à procura de livros de autores portugueses e só tinha encontrado o Pessoa e o Saramago. Então, eu acabei por lhe dizer “ah, eu tenho que me ir encontrar com a minha irmã.” E não tive coragem para falar com ele. O que é engraçado é que quinze dias depois, fui à Festa do Avante, como ia sempre, e lá estava ele na Cidade do Disco e do Livro, a dar autógrafos. Muito curiosamente era aquela altura em que a Festa do Avante se preparava para ouvir o discurso do Álvaro Cunhal. E ele não foi ouvir o discurso! (risos) Estava lá sentado numa mesinha e eu fui ter com ele e disse-lhe “olhe eu sou aquele rapaz que estava em Sevilha há quinze dias...” E ele disse “bem me parecia que conhecia a tua cara.” E assinou-me uma entrada permanente (bilhete) da festa do Avante e eu ainda hoje lá a tenho. Por causa de apresentações.

Bem, esse Saramago do *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e da História do Cerco de Lisboa (1989) e do *Levantado do Chão* (1980), não é o mesmo Saramago da *Claraboia*, embora seja uma história mais ou menos conhecida e a Pilar conhece-a melhor que eu, mas penso que podemos começar por aí, para iniciar a nossa conversa.

Claraboia é o segundo romance do José Saramago, é um romance da juventude, escrito quando ele tinha trinta anos. A ideia era que ele fosse o segundo a ser publicado, depois da *Terra do Pecado* (1947) que é o primeiro romance dele, que só foi recuperado, só foi, não reencontrado, só foi reeditado já talvez em 2010, por aí...2008... Eu lembro-me de ter aparecido...

Mas a *Claraboia* não foi publicada. O editor na altura não quis publicar o romance, um segundo romance de um jovem escritor, e, para lá ficou. O Saramago seguiu a sua vida, escreveu livros de poesia, escreveu crónicas, foi jornalista, e foi depois de ser jornalista, passa por um período de desemprego, mesmo. Foi revisor, foi tradutor. Depois na faculdade, eu apanhei alguns livros do Saramago que não eram livros dele propriamente ditos, como estudante de história...por exemplo, se vocês forem à edição da editorial Estampa, vocês pegam nesse livro de história, começam a lê-lo, tem uma primeira página absolutamente magnífica e a gente vai lá ver e é tradução do Saramago, para aí de 1978/1979.

Depois então começa o Saramago da voz, do estilo que ele encontra no *Levantado do Chão* (1980) e que passa para todos os dramas seguintes. Este livro *Claraboia*, nos anos oitenta se não me engano, o editor que ele tinha enviado nos anos cinquenta quis publica-lo, mas era a tal história que a Pilar conhece melhor...portanto, o Saramago não o quis publicar na altura, só saiu depois da morte do Saramago pela Caminho e agora pela nova editora a...

Pilar del Río: Aparecerá...

Rui Tavares: ... ainda não apareceu na nova edição...

E...A pergunta é... A pergunta que eu fiquei ao ver esta peça. Quer dizer, há duas perguntas, há uma pergunta que os críticos fizeram na altura em que este livro foi editado e que o próprio Saramago pelo menos nesta edição se refere, que é: o que é que aqui já é o grande Saramago?

Começa portanto no final dos anos setenta e faz todo o fim do século XX e início do século XXI, como um autor extraordinário, acima de... um dos grandes autores da nossa época.

O que é que já estava aqui? E o que é que ainda não estava aqui? Portanto, essa é uma pergunta que se costuma fazer. Podemos discutir aqui um bocadinho e há coisas que a gente já encontrou nesta prova. Há coisas que a gente encontra aqui e que depois vai encontrar, se calhar mais desenvolvidas em vários dos grandes livros do Saramago, pós-maturidade, por assim dizer. Este lado um bocadinho operático, de ter várias histórias que se cruzam que é uma coisa para um escritor de trinta anos muito ambiciosa. Ele não faz o que seria normal, uma história com um protagonista, uma voz de narrador onisciente dentro da cabeça daquele protagonista que sabe o que ele pensa, sabe o que ele diz. O Saramago aqui, segue várias histórias ao mesmo tempo.

Há uma influência do neorrealismo, sim. E eu acho alguma influência do neorrealismo em particular italiano, mas isso talvez seja de formação minha, porque gosto muito de ver as semelhanças entre o Saramago e outro grande escritor da sua geração que é o Ítalo Calvino, que tem uma história que é quase que ao contrário, o Calvino morre quando o Saramago começa a ser o grande Saramago. E isso se calhar serve-nos de comparação.

Há qualquer coisa do romance *A Caverna* (2000). A história do Platão que aparece a ver o que há por detrás da cortina e depois a vida verdadeira das pessoas e a vida que nós sonhamos. E portanto há aqui uma série de coisas que vão aparecendo e este lado operático que eu dizia, vejo-o muito n' *A Jangada de Pedra* (1986), as histórias de várias pessoas que se juntam, e portanto há elementos do grande Saramago, e, é um escritor que enquanto jovem escritor ele não merecia ter sido rejeitado, porque é um excelente e muito bem conseguido romance (*Claraboia*). Então uma das perguntas é: o que é que já estava aqui que é do grande Saramago e o que é que não estava? E uma outra pergunta associada a isto que eu me lembrei ao ver a peça é, o que é que teria acontecido se o editor tivesse publicado o Saramago nesta altura? Ou seja em 1952. Ele teria publicado o segundo romance, provavelmente teria ganho encorajamento para publicar o terceiro e quarto e o quinto, mas teria entregado o terceiro, o quarto e o quinto, logo ali nos anos cinquenta. Teria tido uma evolução, sem nenhuma interrupção, sem nenhum hiato. É uma pergunta como aquela que se faz na *História do Cerco de Lisboa* (1989), o que é que acontece se em vez de um sim houvesse um não? Aqui é, se em vez de um não houvesse um sim? Mas por outro lado, se calhar não tínhamos o grande Saramago que na sua maturidade explode completamente, como um escritor que é imediatamente universal, embora aqui (*Claraboia*) também já há qualquer coisa de universal, neste local, neste interesse pelo local. E depois se calhar há mais ideias para a continuação da nossa conversa, mas isto se calhar já basta para a gente começar a falar. Não sei se a Céu (Maria do Céu Guerra) e se o Hélder (Mateus da Costa) quer dizer alguma coisa. Eu não disse nada ainda sobre a vossa estrutura, fazerem este belo cenário, conseguirem pô-lo todo em palco numa vez só. Cruzarem todas estas vozes que no Saramago aparecem muito pela voz do narrador e que é difícil pô-las em discurso direto. Parabéns por terem conseguido criar um romance que embora tenha muito de operático, não é diretamente dramático e é difícil de o levar assim para o palco. Pilar não sei se quer ...

Pilar del Río: É um trabalho fantástico, teatralmente, no ponto de vista teatral. Não vou gritar como a dona Carmen (de *Claraboia*). Por acaso os galegos são os que menos gritam na Península Ibérica, aprenderam com os portugueses. Mas aqui esta Carmen... Quando li este romance (*Claraboia*) nos anos oitenta, há lá uma frase, que não está nesta adaptação que diz (o Saramago): “Quando os espanhóis tentam falar português, o português escorre sangue.” E eu nesse momento disse-lhe queo português nunca sofrerá comigo! (risos) Eu também sou partidária de que as línguas da Península Ibérica podemos entender-nos cada um a falar a sua língua, sempre que seja português, por favor fale comigo em português! Porque o espanhol também escorre sangue, quando um português fala espanhol. (risos) Então, nós podemos entender-nos cada um na nossa língua.

Então, tu (Rui Tavares) perguntaste o que é que teria acontecido se este romance (*Claraboia*) tivesse sido publicado na altura (1952). Com trinta anos, este rapaz (Saramago) ...primeiro o Saramago não teria sofrido a decepção, a dor, a mágoa que durou durante anos, porque escreveu com muito esforço, ele era... na altura trabalhava nos hospitais civis de Lisboa, nos serviços administrativos, tinha que fazer trabalho complementar para ganhar a vida... a vida como se vê aqui nestes andares (apartamentos), a vida de administrativo (aponta para o Hélder Mateus da Costa que interpreta Anselmo, escritorário em *Claraboia*) que também conhecia Saramago, ou a vida de Emílio (caixeiro-viajante de *Claraboia*). E depois pela noite, Saramago

saía para a biblioteca do Palácio das Galveias para ler, fez a sua formação nesta biblioteca pública e escrevia durante a noite com muito esforço. E ele com grande entusiasmo entrega este romance (*Claraboia*) ao editor e não o publicaram. As editoras estão no seu direito de não publicar. Mas nem lhe responderam...e isso foi uma humilhação para Saramago. Mas o Saramago tinha sempre como uma máxima: há que responder a toda a correspondência, há que responder, porque detrás há sempre um ser humano. Então, no passado Saramago sofreu... Sobre o que teria sido o futuro, não podemos dizer, não podemos dizer – ah! Podia ter sido melhor...! O bisavô do Saramago sempre dizia: o tempo criativo está limitado. Se no passado ele tivesse publicado, como publicou, porque antes da *Claraboia* houve outro romance que ele publicou *Terra do Pecado* (em 1947). Se ele começa aos vinte e tal...quando chega aos sessenta, se calhar já estaria esgotado. Se é verdade isso que o próprio Saramago dizia do tempo criativo. Então é possível que ele não tivesse escrito o *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984),...ou então não...Não sabemos! Isso, não sabemos nunca! O que sabemos é o que aconteceu. E o que aconteceu é que durante anos, ele sofreu uma mágoa. E que depois escreveu poesia, uma poesia que ele não lhe dava muita importância e provavelmente produzida para encontros amorosos. (sorri)

Escreveu crónicas, nunca foi um jornalista, mas escreveu crónicas, essas crónicas poderiam ser o embrião dos romances.

E finalmente, quando chega à grande literatura, chega com o *Levantado do Chão* (1980) que de alguma forma, é num ambiente rural, podia ser este ambiente também.

É impressionante que tantos anos depois... *Claraboia* é uma separação entre outra vida, mas foi capaz deste encontro e de ser expressada desta maneira. Há um sentido do teatro que pretende mostrar a memória. Digam-me (para o público) o que é que vos parece, podemos conversar, temos aqui a Maria do Céu Guerra, o Hélder Mateus da Costa e outros por aí sentados na plateia.

Maria do Céu Guerra: O que eu gostaria de propor...Realmente o convidado é o Rui (Tavares) e ele fez a sua introdução e responderá às perguntas. Se houver perguntas a fazer a nós, a mim, na qualidade de encenadora e ao Hélder (Mateus da Costa) na qualidade de ator, é a sua estreia em teatro...

Hélder Mateus da Costa: ...Minha estreia mundial!
(risos)

Maria do Céu Guerra: Portanto, é uma experiência nova também para ele. Invertemos os papéis (agora Maria do Céu Guerra encena Hélder Mateus da Costa). Se houver perguntas a fazer sobre essa matéria, naturalmente teremos todo o gosto em responder, mas acho serem os outros convidados.

Pilar del Río: Alguém quer perguntar algo?

Rui Tavares: Há perguntas agora? Há aqui uma coisa que se calhar que nos puxa mais facilmente pela língua, que é uma memória de Portugal que não vimos todos, de certa forma podemos pegar por aí.

Espectadora: É uma aula de história! Quase sessenta nos depois... É uma aula de história...

Rui Tavares: São fragmentos das nossas famílias... Um país rural que vem para a cidade...

Espectadora: Acho piada a este pormenor de construção pombalina...

Rui Tavares: ...pormenor de construção pombalina...?

Espectadora: Sim, a estrutura pombalina...

Rui Tavares: ...Ah! Sim! A gaiola...

Maria do Céu Guerra: Sim...isso...Eu gosto muito de trabalhar com o José Manuel Costa Reis que é um grande cenógrafo, que normalmente faz espetáculos mais de revista, mais de televisão e acaba por não poder trabalhar coisinhas que ele sempre gostou. É um grande artista e foi um grande aluno do mestre Lagoa Henriques e ele gosta muito de trabalhar coisas com profundidade, mas muitas vezes tem que fazer outro tipo de trabalhos, que também gosto muito. E a gente andou aqui à volta...a ver onde é que a gente metia a gaiola pombalina, exatamente. E realmente, esta casa é mais uma casa de tabiques, é mais uma casa de outro tipo que não uma casa com...mas nós queríamos pôr! Então pusemos aqui uns apontamentos para

lembrar que Lisboa de uma maneira ou de outra como diz o Pessoa, elas estavam lá. Estas gaiolas, não sabemos onde, nem quando, mas elas estavam lá. Se calhar até subterradas no prédio. E então pusemos assim...fora do contexto...Eu gosto muito desta ideia, porque esta casa, não é claramente uma casa de gaiolas e desta construção, é outra, é uma casa dos anos quarenta, cinquenta. Esta casa é a cópia da casa onde o José Manuel (Costa Reis, cenógrafo) nasceu. Esta escada... Ele é dos anos cinquenta...e tinha este hall... Pronto, e gostamos muito de ter metido aquilo ali, embora um bocadinho à...

Pilar del Río: É um tempo, é uma fotografia viva de um momento histórico com os seus silêncios.

Rui Tavares: Eu creio que é um dos momentos onde Portugal mais se vê visualmente. É uma Europa de pós-guerra, em que a libertação francesa ou italiana passaram à margem da Península Ibérica, nós ficamos quase a tentar adaptarmo-nos...fomos os que mais perdemos de certa forma... E portanto é um Portugal... o mundo está lá fora, mas muitas vezes as pessoas não chegam ao resto do mundo.

Ao ver isto, eu lembrei-me, claro que lembramo-nos todos das nossas famílias, mães, avós, pais, tios... A minha mãe veio para Lisboa em 1948, portanto um bocadinho antes desta peça (*Claraboia*), eu já sou o último de cinco filhos, portanto já nasci em 1972. Mas veio para este bairro, acho que aqui foi o primeiro lugar em que ela veio ao cinema, Cinearte (Largo de Santos, Lisboa) e andou a ter aulas de estenografia ali perto do Cais do Sodré, havia ali uma coisa que se chamava Máquina de Escrever...

Mas é um Portugal de facto muito visual, e está muito bem capturado aqui. Alguns portugueses que vêm de lá do Ribatejo... no caso da minha família vêm do Ribatejo, a do Saramago também era, e muitas vezes chegavam a Lisboa... Outros imigravam, saíram, mas ficaram aqui em Lisboa num ambiente muito concentrado, de pessoas que se vigiavam umas às outras. Tinham uma mentalidade bastante mais tacanha, da que por exemplo tinha havido nos anos quarenta com a passagem dos refugiados da Europa central que tinham passado por aqui... Esse é um dos elementos... Talvez os atores queiram dizer alguma coisa acerca disso e como é que usaram essas memórias.

Paula Bárcia: Eu sei. Eu tinha seis anos em 1952 e lembro-me das dificuldades que havia... Essa é por exemplo a razão que eu vou escorripichar a colher do café, para aproveitar o açúcar, porque o açúcar era um bem caro, que nem toda a gente tinha acesso, tinha que ser baste reservado em casa, como o azeite, o óleo, e as bananas. Lembro-me que nesta altura a minha mãe ia para as filas para comprar algumas das coisas que eram necessárias para uma alimentação um bocadinho melhor, com ordenados muito baixos. Eu organizei esta personagem, que é analfabeta, que tem uma fé, e isso foi uma coisa que eu pedi, quando me perguntaram o que é que nós queríamos para as nossas casinhas, pedi um altar. Porque sempre achei que uma mulher, que para mim veio de fora, não sei de aonde, mas que veio de fora, teria uma aliança de casada de dois euros e meio de aço inoxidável, que dura imenso tempo, é fantástico, foi uma bela compra que eu fiz. Mas que teria casado, teria uma fé e o entendimento com o marido, seria exatamente esse, ou seja, o marido não teria essa fé, ela respeitava isso no marido e o marido respeitava isso nela. É por essa razão que eu também tenho aqui uma cruzinha, que eu fui descobrir em casa, porque era de uma aluna que ma deu há mais de vinte anos, e eu fui descobri-la em casa. Porque aquela oração matinal, ali solitária, acho que era uma coisa que a ajudava para ela aguentar o dia. Ela é... esta Mariana, pelo menos na maneira como eu a vejo, é a única pessoa deste prédio que está bem. E está bem porque há uma cumplicidade tal com o marido, que isso lhe faz encarar este universo de concentracionário como suficiente, não precisa de mais. Por alguma razão é com quem fiz, por causa das aventuras do Silvestre, mas para ela isto chega-lhe e também não tem grande contato com as vizinhas, não precisa, não precisa. O estar aqui e ver passar as pessoas na rua, sair às compras e depois aparecer em casa quase que um filho (Abel) crescido. Esmerar-se um bocadinho no jantar, porque ele até tem direito a guardanapo, coisa que eles não usam, e a faca! Foram coisas que me ajudaram a criar, no fundo inspirada na senhora Rosa, que era uma operária de uma fábrica que os meus pais tinham, uma fábrica, enfim, muito caseira e muito paternal. E a senhora Rosa por vezes ficava connosco lá em casa e eu fui buscar a essa operária e a outras, não só os menus que o meu marido (Silvestre) todos os dias me pergunta o que é que é o almoço e o jantar, portanto tenho que inventar. Nem

sempre é do agrado dele. Mas é para o que chega o dinheiro. Mas também este contentar-se com o que há, porque não se tem capacidade de ambicionar mais.

Rui Tavares: Eu quando estava a ver este casal também achei que a dona Mariana era uma personagem estoica, além que não é menos filósofa do que ele...

Paula Bárcia: Eu sou professora de História...

Rui Tavares: Pois...quer dizer... Dá a sensação que é alguém que...Ele verbaliza a sua filosofia, ele não o faz, mas vivia. E quando vi o sapateiro (Silvestre) lembrei-me de um autor, há autores aqui explícitos nesta peça, o Diderot, o Shakespeare, o Eça de Queirós que está mesmo o livro, que a Lúcia está a ler *Os Maias*. Depois há outros autores implícitos, um deles vou deixar para a Pilar (del Río) porque ela é que desvendou isso, falou-me do Abel como Pessoa.

E eu tinha dito à Pilar que...lembrei do Tolstói (Liev Nikoláievich Tolstói 1828-1910), porquê? O Tolstói, era um nobre e a certa altura decidiu ser sapateiro, ele tinha dado as terras aos servos e tinha decidido ser professor dos filhos dos servos. E depois de ter contactado na Bélgica com um socialista, anarquista que era o Proudhon, Pierre-Joseph... Então eles iam para o palacete deles em São Petersburgo e a família estava nos grandes bailes...E o Tolstói estava num quatinho com cola e com pregos a arranjar sapatos, porque ele era um nobre que tinha nascido nobre e não queria ser assim. E este sapateiro (Silvestre) é um bocadinho ao contrário é um sapateiro que nasce sapateiro e é nobre. O Tolstói é nobre e quer ser sapateiro. Mas há qualquer coisa de Tolstói nesta ideia de que é possível construir em cima do amor.

Pilar del Río: Se calhar isto foi inspirado em Tolstói, porque a certa altura o Saramago traduzia Tolstói. Existe a Anna Karenina (1877) traduzida pelo Saramago. Quer dizer, ele era leitor de Tolstói.

Rui Tavares: Há uma biografia do Tolstói de um autor francês que eu agora não me lembro o nome, mas deve estar na biblioteca e é possível que ele a tenha consultado nas Galveias nessa altura. Porque curiosamente eu li essa biografia numa biblioteca municipal de Lisboa, na Penha de França, nas Galveias, mas fazia parte do acervo. E essa biografia do Tolstói insistia bastante nesse aspeto dele ter decidido ser sapateiro. E parece-me uma daquelas coisas vindas da Grécia antiga, precisamente dos estoicos, do Diógenes que vai viver para dentro de um barril...e esse tipo de coisas... E há um discurso entre...este diálogo entre o Tolstói e o Pessoa e o Abel, também é um diálogo de duas gerações, não é?

De certa forma o sapateiro (Silvestre) tendo ainda nascido no século XIX é o homem que esteve no início desta história que nós em nós ainda estamos. Aqui há uns tempos com a crise europeia...é preciso explicar porquê que eu digo que é o início da história, que nós ainda estamos nessa história... com a crise europeia começou-se a pensar por onde é que esta história começou, claro que podemos ir até às pirâmides se a gente quiser, mas eu acho que de certa forma começou com a Primeira Guerra Mundial ou com a pré-Primeira Guerra Mundial, é aquela primeira altura em que o continente europeu pensa que está a viver uma vida boa e em meia dúzia de meses há uma guerra.

Nomeadamente em Portugal, os homens e as mulheres que nasceram antes dessa história, quando conheceram ainda uma Europa cheia de possibilidades e de ideias que vinham do socialismo, de vários tipos de filosofias e de correntes artísticas e etc...de repente apanham-se com uma guerra em cima! De seguida com os fascismos, e os fascismos em certos países que não os param. E portanto quando estamos a pensar em alguém como o Abel (de *Claraboia*) que não nasceu exatamente na época do Pessoa, porque ele diz que dezasseis anos em... eu tive a fazer as contas e o Abel deve ter nascido em 1924... portanto, dois anos antes da ditadura militar, do Golpe do 28 de Maio. Portanto quer dizer que o Abel é já daquelas pessoas que só conhece ditadura, um bocado como os meus pais. Os meus pais só viram democracia aos quarenta e cinco anos. Portanto são gerações inteiras...Portanto aqui já temos alguém com vinte e oito anos que é o que ele (Abel) diz que tem...ou seja, vinte e seis vezes vinte e oito, não são passados naquele caos, mas ao mesmo tempo moralista da primeira república... Se pensarmos que isto é 1952, ainda há mais vinte e dois anos para viver naquela ditadura. E portanto o sapateiro é alguém que nasce antes disso, conhece o que havia antes disso, por isso é que tenho que contar o início de uma história, porque nós estamos agora numa outra ponta que é outra vez um continente europeu que se desentende.

Isto a propósito do porquê deste sapateiro tão filósofo. Se calhar porque ele conhece um mundo, que é mundo diferente do mundo dos anos cinquenta. Esta gente toda ou já nasceu ou já se habituou, por isso é que ele era socialista.

Pilar del Río: No romance (*Claraboia*) ele teve um envolvimento com a política, havia ter sido um militante de um partido. Mas sempre dentro de um comportamento um pouco anarquista...

Rui Tavares: Sim, naquela idade devia ser mais anarquista ou socialista.

Hélder Mateus da Costa: Anarco-sindicalista!

Maria do Céu Guerra: É. Anarco-sindicalista.

Hélder Mateus da Costa: Essa memória que tu falaste, lembrei-me do Stefan Zweig (1881-1942) precisamente por causa dessa fase entre o sonho e a decepção e depois o descalabro contínuo. Esses sinais dos tempos...

Rui Tavares: A Primeira Guerra começou tão de repente, que os tipos tiveram que levar os generais de todos de cada um dos países que estavam a passar férias nos outros países. Com a mesma naturalidade como a gente hoje em dia passa férias em cada um... agora não, porque não há dinheiro, mas há uns tempos... em cada um dos países europeus... Então, em 1914 os generais estavam...os franceses na Alemanha, os alemães na França...e então foi preciso trocarem de generais para poderem começar a guerra a sério.

Maria do Céu Guerra: Eu gostei muito de trabalhar nesta ideia de que o protagonista desta história é o prédio, e que o Saramago enriqueceu cada uma dos lares com personalidades e conflitos daquele tempo de modo a dar um retrato do que era no fundo um momento áureo do fascismo português do Estado Novo. Ainda não havia guerra colonial, ainda não havia...

O que me parece sobre este sapateiro (Silvestre de *Claraboia*) é que o Saramago vai buscar uma figura que lhe é muito querida, que é o operário aristocrata, o camponês aristocrata, que tem a ver com Tolstói, como tu acabaste de dizer (para Rui Tavares), mas ao contrário, não é?

Pela leitura da *Claraboia* dá a sensação que isto se passa ou na Ajuda ou em Alcântara, bairros justamente de operários aristocratas. Aristocracia dos operários.

Rui Tavares: E os marinheiros que ele depois vai retratar n' *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984).

Maria do Céu Guerra: Exatamente. Quando o Emílio (de *Claraboia*) dá a volta à cidade, o desenho que ele faz, o percurso que ele faz, vai-nos colocar ou em Alcântara ou na Ajuda. Porque ele vê o Tejo, quer dizer, faz um determinado percurso e vê o Tejo da janela. Portanto em princípio não serão coisas lá para cima, são coisas cá para baixo.

E dá-me a sensação que é um bocadinho esse operário, a figura desse operário que ele (Saramago) quis trazer. Neste caso é um artesão, um sapateiro. E era muito frequente, e a gente conhece desses dois bairros principalmente...e realmente... O que é que esta gente lia! O que é que esta gente sabia! O que esta gente estudava! O Romain Rolland (1866-1944) ... Eles estudavam, eles sabiam. Eram livros que se transportavam para dentro das prisões. Eram livros que eles sabiam de cor e passavam de mão em mão, das bibliotecas operárias, das associações.

Nós tivemos aqui (n'A Barraca) durante muitos anos um técnico (José Carlos Pontes) que era filho de um operário desses. Que enalçou uma cultura absolutamente superior. Muito literária e muito filosófica. Mas era um homem das associações da Ajuda. Eu dá-me a ideia que foi isso que o Saramago quis. Depois claro que pode haver uma referência, mas o homem deste prédio dos anos cinquenta que ele (Saramago) tem na cabeça, eu tenho quase a certeza que são estes artesãos, ou estes operários que são um tributo importantíssimo da vida de Lisboa e que têm a ver com o avô dele (de Saramago) que também viveram de outra maneira...

Rui Tavares: Aquela greve rural de 1915 que eles viveram no Alentejo e no Ribatejo.

Pilar del Río: O pai de Saramago mudou a família do Ribatejo para para Lisboa, porque foi chamado para combater na Primeira Guerra, então foi recrutado para França e aí descobriu que o mundo era maior do que a sua aldeia. Depois já não quis voltar para a sua pequena terra e foi para a Polícia de Segurança Pública em Lisboa. O que a personagem Justina (de *Claraboia*) diz a Caetano, "O senhor é uma sucursal da polícia", é porque o Saramago tinha ouvido falar dessas coisas.

É curioso porque os escritores sem contarem a sua vida, Saramago sem contar a sua vida, coloca lá a sua experiência. É curioso porque Justina que perdeu a sua filha, e também a mãe de José Saramago perdeu o seu filho, irmão mais velho de Saramago. O irmão de José Saramago tinha quatro anos quando faleceu e Saramago dois. O Saramago não tinha memória disto, mas toda a sua vida foi condicionada pela morte do irmão que era loiro, gordito, simpático, e Saramago moreno, magrito, introvertido. (risos)

Há aqui uma outra personagem nesta obra (*Claraboia*) que é extraordinária que é este Emílio que diz que tem que habituar-se à liberdade. E repete “habituar-se” várias vezes. Esta pessoa que está aí, que tem curiosidade, que fala em orgias, passear, ir ver o castelo dos mouros, Sintra, quer algo mais, algo mais. Está naturalmente a pensar naquilo que para um funcionário de correios, intelectual, que lê, que quer, que sente, que respira, que politicamente não está de acordo, mas não fala, remete-se ao silêncio. A mim, parece-me que está representado o autor nesta personagem.

Rui Tavares: Queria-te pedir para falares um bocadinho, precisamente do contraponto entre essa personagem (Emílio) e a outra personagem do Abel como Fernando Pessoa. Há bocado estavas a contar-me no intervalo uma coisa que é bastante extraordinária que é o facto de como o José Saramago encontrou o Fernando Pessoa num jovem e numa altura que é antes do Fernando Pessoa ter sido descoberto universalmente ou geralmente em Portugal, ter sido canonizado, oficializado, etc.

Mas também faz com que...o grande romance pessoal do Saramago é desses romances maiores já nos anos oitenta. Mas o facto de alguém com dezoito anos de idade ter descoberto o Fernando Pessoa... Ele descobriu o Fernando Pessoa numa altura em que muita gente não o conhecia.

Fernando Pessoa começa a ser descoberto pelos presencistas pouco tempo antes de morrer, depois quando morre é conhecido apesar de tudo por uma minoria de gente e depois é redescoberto...vai sendo cultivado por alguns desses leitores nos anos cinquenta, sessenta. Depois é que explode com o conhecimento português e internacional do Fernando Pessoa. E portanto é extraordinário que um jovem de dezoito anos tenha encontrado Fernando Pessoa, mais ainda que o tenha encontrado de forma a ser influenciado por ele. De certa forma não achas que isso salvou o José Saramago,estou a exagerar um bocadinho, mas não achas que isso o salvou de um neorrealismo muito típico? Ou seja deu-lhe ali um lado de universalidade para lá das condições materiais que o Fernando Pessoa trás?

Pilar del Río: Saramago descobriu-o mas sem saber quem era o Pessoa... Encontrou um poema numa revista, por não ter dinheiro, por ser pobre, comprava sempre livros usados aos alfarrabistas,quando podia pensar em comprar livros. Estão livros na fundação Saramago de uma coleção que lhe custou cento e oitenta escudos que lhe emprestaram e que ele pagou todos os meses em prestações.

Então, ele descobriu um poema assinado por Ricardo Reis. E se calhar em alguma conversa, ele deve ter dito que tomou conhecimento do Ricardo Reis. E alguém lhe deve ter dito, “então tu não sabes que Ricardo Reis e Fernando Pessoa são a mesmo?” Então, ele (Saramago) sempre teve uma admiração profunda por Fernando Pessoa, o qual, não significava, de concordância. Algumas páginas de Fernando Pessoa, poemas de Fernando Pessoa ele punia! tanto que ele escreveu o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e nele reproduzia um poema Fernando Pessoa, o poema quanto esse Ricardo Reis que se contenta com o espetáculo do mundo. Disse Saramago, “o quê? Olhar esse ensaio? Espera aí Fernando Pessoa que eu vou-te ensinar a ver o mundo! Para ver se o contas!” E escreveu um romance que não é a vida de Pessoa, nem vida de Ricardo Reis, nem a vida de Lídia, nem a vida de Marcenda, é o ano de 1936, o ano em Espanha está em guerra, a mocidade portuguesa está no seu esplendor, a negritude ... Enfim, o *Ovo da Serpente* está a ser chocado. O ovo está a ser encubado, é assim que se diz em espanhol.

E também por essa relação de fascinação absoluta, mas também de discordância, apanhou um Saramago que ainda não era maduro, nos anos cinquenta. Esse Pessoa múltiplo, que tinha muitos outros e que provavelmente ao fornece-los nos permitia que todos visse-mos o mundo de diferentes e variadíssimas perspetivas. Isso sempre distinguirá Fernando Pessoa. E o José Saramago lia-o e apreciava-o muito, mas nem sempre estava de acordo com ele .

Rui Tavares: Há bocado vocês estavam a falar do carácter mais explícito nas opiniões do sapateiro no livro (*Claraboia*) e lembrou-se-me uma pergunta que não sei se alguma vez ocorreu nestas conversas, se os editores tivessem publicado *Claraboia* não haveria a possibilidade que o romance tivesse sido proibido ou censurado?

Pilar del Río: Temos pensado que sim, por causa desta história de Diderot e do lesbianismo. Sim, por esta situação. Pensamos que neste momento se publicavam livros politicamente mais fortes, mas este era de um autor desconhecido. Quem se esforça a combater a censura por um autor completamente desconhecido? Mas é curioso que o editor que não o publicou, guardo-o muito bem guardado. Esse editor se calhar não sabia que até 1974 não havia liberdade. O editor coitado, não sabia que a liberdade ia demorar tanto, se calhar guardo-o para o publicar mais tarde quando visse que era o momento certo, entretanto se calhar morreu e o romance ficou perdido até ter aparecido uns anos depois.

Rui Tavares: Não sei, a conversa já vai assim bastante substancial. Há bocado falaram... Eu queria saber se outros atores ou atrizes querem dizer alguma coisa sobre a relação com a peça, como a construção das suas personagens e se há qualquer coisa com que se possam iluminar o público à cerca disso. O que é usaram? Que ideias usaram? Como é que encontraram este caminho?

Pilar del Río: Sabes que o tempo está a ficar curto...Porque eles vão ter uma outra sessão daqui a pouco...E eles ainda têm que jantar...Dito isto, há alguém? Rita-Lídia?

Rita Lello: Eu tentei não trair muito o que o Saramago descreve da Lídia. Tentei daquilo que está descrito exatamente no narrador. Tentei, isto de estar polvilhado ao longo da peça, a maneira como fuma, a forma... Há uma zona que me foi difícil dar, que é o desagrado e a repugnância que ela tem por aquele homem. Não havia espaço para isso tomar corpo. Porque das duas uma, ou se jogava a Lídia profissional, que também tinha que lá estar, porque se não ele não a sustentava. Ou se jogava a Lídia repugnada, e não havia espaço para a Lídia repugnada.

Como é que eu apliquei o ódio que uma pessoa desenvolve quando é, entre aspas “forçada” ou não, ou decide deixar-se forçar a ter relações sexuais com uma pessoa que a sustenta, mas por quem ela tem repugnância. Foi na fúria que ela tem quando ele lhe trás a carta anónima, que não é exatamente aquilo que o Saramago escreve, mas que eu pensei que seria um bom local para dar ao público a perceber o ódio que aquela mulher tem por aquele homem. E que é naquele momento que vai ... É engraçado e é um trabalho que se calhar é fielmente livre. Na minha contribuição para o corpo desta Lídia, que não tem tanto corpo no romance, é mais espírito. Só que é muito complicado fazer uma prostituta em espírito, sem ser em grande plano. E como o teatro só permite o grande plano em casos muito específicos e não num cenário com esta especificidade, eu optei por transgredir de alguma maneira assim, tentando opor dando nuns lados, aquilo que tirei nos outros .

Maria do Céu Guerra: Eu de qualquer maneira queria dizer uma coisa sobre a tua Lídia, que foi um contributo que eu penso dos mais interessantes dos atores. Que foi ela... A Rita... Pronto... Esta Lídia no romance... Não pertence ao universo do espetáculo, não pertence ao universo... deste mundo que figura nestas roupas e nesta... A proposta da Rita com o ela (Lídia) estar perto do universo burlesco, do universo cortesão do burlesco, eu acho que foi um contributo muito interessante, porque lhe permitiu...Diferenciação acho que temos todos... Agora...Realmente conseguiu... Ela podia ser uma senhora, que a gente vê na rua e identifica com... E realmente avançamos para este lado, para esta proposta da Rita, e eu acho que foi um contributo interessantíssimo que nos trouxe uma imagem completamente nova àquela casa, não é? Aquela casa... que têm todas que ser diferentes umas das outras, para a peça ser interessante. E foi uma proposta da Rita que eu achei excelente.

Pilar del Río: E também a ti (Maria do Céu Guerra) te possibilita marcar diferença com a outra personagem que representas.

Maria do Céu Guerra: Exatamente.

Rita Lello: Na verdade nós não sabemos de onde ela vem, nem para onde ela vai, não é?

Maria do Céu Guerra: Nada! No livro...

Rita Lello: Não sabemos. Ela pode ser uma bailarina do Ritz Club. E pode voltar a ir a ser uma bailarina do Ritz Club...

Maria do Céu Guerra: Quando ela diz no fim, recomeçar, recomeçar... Recomeçar, é alguma coisa que se interrompeu...há três anos atrás e agora vamos para uma segunda vez.

Pilar del Río: Gostava também que a Paula Sousa partilha-se a sua experiência de como construiu a sua personagem interessantíssima (Justina).

Paula Sousa: Para já eu fiquei logo muito fascinada com a Justina, porque a Justina tem sempre reações monumentais com ela. O marido dá-lhe a carta anónima ela ri à gargalhada. De repente despe-se! Quando é violada, de repente tem imenso prazer.

Pilar del Río: Ela tem um orgasmo!

Paula Sousa: Um grande orgasmo!

Logo isso (os desequilíbrios de Justina) fascinou-me imenso nesta personagem.

Depois, eu tenho uma história. A minha avó também perdeu um filho e portanto isto que eu faço aqui é o que se sente, é o que chega...é o que narra o luto...sempre com estas posições marcadas... Trouxe para aqui um bocadinho da minha avó... E esta dor, esta nostalgia, sempre.

E depois tenho aquela besta daquele marido... (risos)

Mas muito interessante foi o trabalho com a Céu, que me indicava,- a Justina não é uma mulher muito inteligente!

Pronto, eu acho que a conquistei.

Pilar del Río: E o nu, inibe-te ou não?

Paula Sousa: Quando a Céu me convidou... Eu adoro a Céu! E adoro o Saramago. Mas a Céu é a minha mãe do teatro, eu cresci...Eu vim com dezanove anos para A Barraca, tive cá nove anos, portanto eu devo muita coisa à Céu. Eu fiz este nu por ela . (risos)

Espectadora: Eu tenho uma questão! Eu comecei aqui a ouvir que isto aqui é história e quase que a história nos leva ao passado. Mas eu acho que isto é uma história muito presente. E que todos estes bocadinhos que a gente viu, todos estes pequenos nichos que são apartamentos, é a realidade dos dias de hoje. Porque hoje continua a haver corrupção, hoje continua a haver as Lídias, os senhores que trabalham de noite e acham que são os senhores das senhoras, as meninas que são as protegidas dos papás. O que se viu aqui não é tanto história, é uma história que se tem presente.

Maria do Céu Guerra: De qualquer maneira tenho que dizer, - Eu tentei dar uma coisa que não é do nosso tempo. Que é uma enorme pedra de silêncio no peito de cada pessoa. E isso nós já não temos, felizmente. Nós agora, os jovens, os adultos, os casais, falam! Dizem coisas! Até de mais! E essa pedra de silêncio, e esse polícia em cada bolso... isso eu tentei pôr lá em cada pessoa! E realmente no nosso tempo eu penso que já não há .

Pilar del Río: A propósito disso, um cartoon de Espanha, assim de um senhor ao espelho, um tal capitalista como o Silvestre (de *Claraboia*) lhe chamaria. Dizia – Pois os outros podem falar e têm a razão, mas eu tenho não sei quantos mil euros.

Rui Tavares: Para terminar, eu ia pegar se calhar neste dilema em que a gente se encontra sempre, eu pelo menos encontro-me sempre desde...

Um miúdo queria estudar história, depois fui estudar história... É uma pergunta que não tem nada de sofisticado teórico, mas uma pessoa basicamente pergunta,- mas isto é sempre o mesmo ou isto muda? Quer dizer, na sua forma mais fácil é isto,-então, será que todas as gerações experimentam o mesmo, sempre o mesmo? E há coisas que de facto se repetem ou há coisas que mudam? E eu tenho-me oscilado, às vezes, hoje em dia sou muito mais da tese nula, que há espíritos do tempo, que são muito diferentes de época para época e que às vezes se relacionam. Na década de dez do século XX, o tempo da primeira república, é mais parecido com o que a gente está a viver agora, do que algumas décadas que são ali ao pé. O que não quer dizer por outro lado que não tenha razão, porque tem completamente razão, que estes prédios onde as pessoas se vigiam e falam mal umas das outras, continua a existir. E alguns deles se a gente for um bocadinho mais para trás na história de Portugal e de Espanha vamos encontrar no tempo da inquisição, não era um prédio eram casas, mas as vizinhas estavam a ver quem é que varria para a frente ou quem é que varria para trás, história verdadeira para identificarem as vizinhas que eram judias e quais as que não eram, para denunciar. Portanto há coisas que são mais permanentes.

Mas eu queria se calhar terminar voltando ao Saramago, através de uma coisa que me surpreendeu, que é a Lídia ler Os Maias do Eça de Queirós e a forma como no livro (*Claraboia*) o Saramago se refere de repente a Os Maias, bagas sagradas da literatura portuguesa como literatura fútil e inconsequente. (risos) Quer dizer! Como é que é possível? Os Maias? Fútil e inconsequente? Depois, fiquei um bocadinho a pensar naquilo e a pensar na idade que teria Saramago ao escrever este romance (*Claraboia*) e pensei que de facto só um escritor, mesmo um jovem escritor, que tenha opiniões fortes a ponto de conseguir sofrer a influência dos outros escritores, mas também saber rejeitá-la por algumas coisas bem específicas das quais discordam, como tu dizias acerca do Ricardo Reis (para Pilar del Río). Sentir a influência do Ricardo Reis, mas depois dizer: Não! Mas isto é demais! Um poema que ele diga, como há o poema dos Jogadores de Xadrez do Ricardo Reis, não é? A cidade está a arder, as mulheres vão ser violadas, as crianças vão ser... Que importa? Estão a jogar xadrez e estão a pensar nas peças de xadrez. E o Saramago lá está, talvez porque a geração muda. Não pode sentir isso! Ele já viveu num tempo, num país e numa Europa que não lhe permite ser assim tão estranho. Ele está a viver o seu tempo. Está indignado com o seu tempo de uma maneira que o Eça de Queirós não está. E portanto não pode sentir aquele sentimento blasé. E portanto sente a força do grande escritor, mesmo quando é um jovem escritor, mas também sabe repeli-la. Aliás, o Tolstói faz isso em relação ao Shakespeare. Faz um texto sobre isso. O Tolstói não gosta do Shakespeare. E ele lá explica porque que o rejeita. Isso, de toda a forma é muito impressionante, e se este escritor não tivesse mais voltado a escrever depois do segundo romance (*Claraboia*) rejeitado, teríamos perdido um grande escritor depois, mas não se teria perdido uma grande alma que já estava ali desde o princípio. Provavelmente essa é uma das lições com que se ficam ao ler a *Claraboia* e ao assistir a esta belíssima versão teatral de *Claraboia*.

Pilar del Río: Irrevogável!

Rui Tavares: Correu bem! Esse “irrevogável”...

Maria do Céu Guerra: É dele (Hélder Mateus da Costa)! Foi ele que pôs!

Rui Tavares: Sim, se o Saramago é profético...

Pilar del Río: Muito obrigada!

(aplausos)

i) A Barraca, 13 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río e Maria do Céu Guerra

Maria do Céu Guerra: Nós hoje vamos ter a oportunidade... Todos os dias, estes debates e estas conversas que a Pilar del Río organizou deram o primeiro lugar sempre a algum escritor, de alguma forma ligado à obra de José Saramago, ou de alguma forma ligado à fundação, o realizador que realizou o filme José e Pilar. Mas hoje vamos ter a oportunidade de a ouvir a ela, que nunca quer ser a protagonista. Mas hoje vamos ter a oportunidade de a ouvir a ela.

Pilar del Río: Mas, sempre será mais interessante ouvir a Maria do Céu Guerra que encontrou o romance e decidiu que era teatro, depois de ter pensado que era cinema.

Maria do Céu Guerra: É uma malandra. É uma jornalista Nata! O livro foi ela que me deu, portanto ela está antes de mim. Na fundação a Pilar ofereceu-me a *Claraboia*, eu li-a rapidamente e achei que era um filme extraordinário. Era uma obra para se fazer um filme, para cinema. Mas, a meio do livro à medida que a história se vai aprofundando, as persinagens gradualmente enriquecem tanto, são tão ricas que...eu pensei querealmente a primeira figura do teatro é a personagem! Pode haver teatro sem tudo, sem diretor, sem escritor, sem palco, mas sem personagem não, porque a personagem é a criação da máscara, é a criação do outro. Estas personagens merecem o palco! Merecem ser postas em contato vivo com o espectador. E foi assim. Depois tivemos uma longa aventura. Procuramos um prédio. Desistimos do prédio. Corremos Lisboa à procura de um prédio. Desistimos do prédio. E fizemos Lisboa aqui. Agora a Pilar continua. Ela tem muito para nos contar sobre isto.

Pilar del Río: Como todos sabem, a *Claraboia* é um romance de juventude, escrito nos anos cinquenta, final dos anos quarenta, princípio dos anos cinquenta, e que nunca foi publicado. Apareceu, muitíssimos anos depois, na altura em que o Saramago estava a escrever *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Ele não quis publicar (*Claraboia*), porque dizia que já estava a escrever de outra maneira, noutro registo e que esse livro (*Claraboia*) ia dar confusão. Também não decidimos não publicar, então o editor Zeferino Coelho ficou com uma cópia e lá em casa havia outra cópia, e então depois da morte de José Saramago o editor apareceu um dia lá em casa e disse-me,- tenho uma surpresa para ti! E a surpresa foi o livro *Claraboia*. E eu fiquei...!!! Como é que a publicaste!? Ele disse-me:” Era necessário! Tinha que a publicar!”, e eu disse-lhe: “ Mas não me tinhas dito nada!”, e ele disse-me “Se eu ficasse à espera da tua resposta não se publicava nunca. Ias me dizer que agora ainda não, há que esperar mais um pouco.” E assim se publicou em Portugal.

Esta é uma história romanesca de um romance, de tal forma que não foi publicado quando o Saramago o entregou. Mas não foi destruído! Foi publicado depois da morte de José Saramago. Foi imediatamente traduzido para muitos outros idiomas. E de repente é teatro! E distintos críticos do país dizem que é um romance de um inestimável valor, porque nele está contido o todo o trabalho de José Saramago: a importância da música, de Fernando Pessoa (Abel Nogueira), das personagens que não falam, os homens de poucas palavras, taciturnos; e as mulheres fortes, as mulheres que são capazes de atos de dignidade, que são embriões de Blimundas (personagem de *Memorial do Convento*, 1982) dentro de uma casa vulgar, mas que no literário são as mulheres que afrontam no silêncio. A Mariana (mulher do sapateiro Silvestre de *Claraboia*) é a que tem uma vida mais feliz. *Claraboia* é uma obra muitíssimo interessante, sobretudo, a música, a liberdade, para falarmos dos grandes temas, como a violência de género, o lesbianismo, o amor, falar de política como se fala da necessidade da liberdade, e da necessidade que temos de habituarmo-nos à liberdade. Porque se não nos habituarmos vamos acabar querendo que a esposa horripilante (Carmen) regresse. Essa espanhola horripilante (Carmen) ... O Saramago não sabia que ia acabar por casar com uma espanhola... (risos). E então o Saramago disse galega, para não lhe chamar espanhola.

Saramago em algum momento no romance (*Claraboia*), está escrito – os espanhóis por muito que se empenhem, nunca conseguiram falar português. O português falado por um espanhol escorre sangue. Então nesse momento, em 1989 quando apareceu esse romance e eu o li, decidi – O português nunca vai sofrer comigo! (risos)

Então esta é a história de como se publicou este romance (*Claraboia*). Os valores. A tristeza profunda, da mágoa que foi para Saramago...não, por não lhe terem publicado a *Claraboia*, mas porque nunca ninguém lhe disse nada. O editor ficou com o romance e não lhe disse nada. Nunca lhe disse nem um sim, nem um não. Mas deixo-o guardado.

Eu vou-vos confessar uma coisa, o Saramago era tímido, era um jovem retraído, tímido, um pouco envergonhado. Não foi para a universidade, trabalhava um pouco como este sapateiro (Silvestre de *Claraboia*), trabalhava de mecânico, era funcionário nos hospitais civis de Lisboa. E tinha um problema, era gago. Então isso ainda o fazia falar menos. E quando estava com os seus colegas, quando ele entrava em alguma reunião com intelectuais, doutores, como disse o senhor Silvestre (de *Claraboia*). Ele queria falar, ele era naturalmente uma pessoa muito inteligente e quando fazia uma observação, era uma observação inteligente, mas como era gago tinha dificuldade em expressar-se...

E como estão poucas pessoas aqui, vou contar...Chegaram a fazer, algumas pessoas da inteligência portuguesa, chegaram a fazer uma coluna com o nome de Saramago, então se chamava “Saramago”. Que evidentemente uma pessoa não gosta, nem ninguém gostará... Então, sofreu, sofreu... Naquela época Saramago estava a passar muito mal. E este romance (*Claraboia*) foi um grande desgosto para ele. A única coisa que compensa... Ele durante trinta anos não escreveu, pelo desgosto de... “bom, se o que eu tenho para dizer não interessa a ninguém, fico calado, ponto.”

A única coisa que compensa, ao fim de tanto tempo, é ver que tantas pessoas leem este romance *Claraboia*. Que este romance é traduzido. E o mais maravilhoso é vê-lo representado, como se vê a vida aqui. Como faz sentido. Sabem, as obras grandes são aquelas que cabem nos nossos corações. E eu vejo, cada vez que há uma apresentação aqui, vejo como esta obra entra

no coração das pessoas, que não leram o livro. Se leram o livro tudo bem, sem serem leitores de Saramago e a obra mesmo assim entra. E isso faz-me pensar que o Saramago de alguma maneira tem ficado. Não lhe foi possível ver este espetáculo, mas nós aqui conseguimos fazê-lo. Na verdade é uma maravilha, não tenho outro remédio se não agradecer com todas as palavras o trabalho d'A Barraca, a estes grandes artistas que estão aqui. Porque realmente a união é o melhor que pode ter o ser humano. O melhor que temos como ser humano é a bondade, e somos capazes de conseguir ser bons. E depois é a cultura. A cultura é o que nos distingue dos animais. (aplausos)

Maria do Céu Guerra: A Pilar del Río na semana passada já tinha iniciado esta coisa do romance do romance, que o Saramago poderia ter escrito o romance do romance. É muito interessante porque é um tema dele. Aqueles que acontecem, se não tivesse acontecido isto...como seria a realidade? Os se dramaturgicos que o Saramago muitas vezes introduz nas obras e faz com que as obras nos obriguem a pensar. E também há outro "se's", o que se teria sido o Saramago sem os dezassete anos e com um certo silêncio? Eu quando conheci o Saramago, ele só tinha este livro que não foi publicado, tinha um primeiro que eu não conheci que foi muito pouco divulgado (*Terra do Pecado*, em 1947). E tinha poemas que vinham às vezes na *Seara Nova*. Ele era realmente tímido. Eu nunca dei conta que ele era gago.

Pilar del Río: Pois, ele não falava!

Maria do Céu Guerra: Pois, ele estava sempre caladito. Mas...O que teria sido se a sua obra tivesse sido publicada? Isso foi aprofundado aqui no outro dia e eu achei tão interessante esse tema....o que é que uma pessoa é se acontece uma coisa ou se acontece outra? Imaginemos que o editor tinha dito que sim, que seria editada a obra. Que vida de escritor teria o Saramago? O que é que seria Portugal? De qualquer maneira Portugal não perdeu este enorme escritor, porque a sorte lhe permitiu viver para além dos sessenta anos. Tivemos quase a perder...

Pilar del Río: Porque o Saramago só começou a ser escritor profissional aos sessenta anos.

Maria do Céu Guerra: Aquele ato daquele editor travou um escritor de o ser, até aos sessenta anos. Por timidez, por...

Pilar del Río: Se calhar se ele continuasse a escrever, escrevia de uma outra maneira e não aparecia o homem genial que nós vimos no *Memorial do Convento*. Na semana passada estava cá o Rui Tavares, que demonstrou ser um grande historiador, uma pessoa muito culta e dizia que, - neste romance há uma rutura com o neorrealismo português. Aqui teve que ver de alguma maneira com o neorrealismo italiano... E deu-nos uma pauta, que ainda não tínhamos pensado que era,-este sapateiro (Silvestre) era de alguma maneira a figura que podia ser Tolstói. Porque o Tolstói era um aristocrata e num momento determinado disse: "nós estamos condicionados pela vontade e podemos ser aquilo que queremos ser, eu quero ser sapateiro!" E foi sapateiro... Provavelmente foi o pior sapateiro do mundo. Esse autor de *Guerra e Paz* (1867) e de *Anna Karenina* (1877).

Rui Tavares também disse que neste romance *Claraboia* já está contido o autor que vai romper com o estado da literatura, com uma modernidade que introduz, que não era habitual. Quer dizer, neste momento há grandes escritores em Portugal, mas que estão a escrever de uma forma mais literal. E neste romance de juventude, Saramago faz uma rutura de características.

Maria do Céu Guerra: Sobre tudo a conceção do romance como arquitetura, que é isso que eu acho muito interessante. Ir à arquitetura mesmo! Um prédio! A arquitetura mesmo! Depois volta ali! E depois volta ali! Tudo isto é uma construção. Uma construção que começou a haver ao longo dos séculos um ou outro escritor que construíam romances como arquitetura, mas depois fugia-se disso, o romance era uma narrativa, quase linear. E nós estávamos a viver nesse tempo. Alves Redol. Fernando Namora... Esse realismo ia por aí... E de repente aparece Saramago a fazer uma construção. Eu acho muito interessante, muito...em que as personagens se cruzam e são independentes e não são, e ao mesmo tempo vemos avançar seis histórias, seis casas, seis conflitos.

Pilar del Río: Ora aí está uma coisa que nunca falámos. Uma tese doutoral pela universidade de Sevilha, na faculdade de arquitetura que se chama A arquitetura na obra de José Saramago. Quando lhe contaram que estava para ser defendida essa tese, o Saramago disse –

Eu! O quê? Arquitetura!? – Então, o doutorando através da universidade disse – Espere que eu lhe vou mostrar. – Ainda não existia a *Claraboia*. Mas havia o *Memorial do Convento* com grande edifício, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* com a praça de Camões e sobretudo a casa de Santa Catarina. *Ensaio Sobre a Cegueira* com o manicómio e a força e importância desse próprio edifício. A conservatória de *Todos os Nomes* e a casa pequenina. E há mais! Na *História do Cerco de Lisboa* também a casa. Então, o doutor, este arquiteto, disse- E cada vez que os protagonistas vão fazer um ato criativo há sempre uma janela. Há uma grande construção, pequenos habitáculos onde vivem as pessoas como aqui (em *Claraboia*) e sempre que vão escrever ou vão fazer uma coisa amorosa, há uma janela. E o Saramago nunca se tinha apercebido disso! Sempre há a grande arquitetura e o pequeno espaço onde o ser humano come a sopa, sempre sopa, horivelmente sopa, a aborrecida sopa.

Maria do Céu Guerra: Nós temos a nossa sopa, naquela casa só se come sopa. (segundo esquerdo da *Claraboia*)

Pilar del Río: E em algum lugar comem chouriço, ovos... Saramago tem pouquíssima imaginação culinária. (risos) Queijo! Numa história de amor em *Levantado do Chão*: “Tu és o meu homem e contigo dividi pão e chouriço!”

E n’*O Conto da Ilha Desconhecida* (1997) têm azeitonas, queijo e pão, e vinho.

Saramago era profundamente aborrecido gastronomicamente, não comia muito, mas gostava de comer bem. Bacalhau! Com todos! (risos)

Alguém tem alguma pergunta? Alguma dúvida? Alguma coisa que queira saber? Da peça? Da representação? Do romance? Alguém já tinha lido o romance (*Claraboia*)?

Maria do Céu Guerra: É o primeiro dia que não temos leitores do romance! Engraçado!

Pilar del Río: Este romance lê-se muito bem, porque tem pontos, vírgulas, parágrafos. (risos) Este romance está escrito com normalidade, também é assim o *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). E quando foi escrever o *Levantado do Chão* (1980) viveu em Lavre, (Montemor-o-Novo) durante nove meses. E então ele ouvia falar os camponeses de Lavre todos os dias, e contavam-lhe as suas histórias, as suas resistências, as penúrias, a vida de labor. Trabalhar de sol a sol para comer...pão duro e em alguma festa poder matar uma galinha. E então o Saramago começa a escrever o *Levando do Chão* e começa normal, a pôr a vírgula, o ponto, maiúscula, parágrafo...e quando chega às quarenta e tal páginas, sem aperceber-se, começa: “Hoje, ahhh, a Gracinda e o António vão passar a mobília, vírgula, e contudo as pessoas ahhh, virgula, e sofremos, ahhh, virgula...e ponto”. Ele com isto apercebeu-se que não era necessário pôr ponto e ponto de interrogação, porque a própria conversa já indica o que se está a dizer. E aí nasce o estilo Saramago, porque ele estava a escrever e a reproduzir o que escrevia. Quando uma pessoa fala não diz “Queres sopa? – Ponto de interrogação”, “Não, agora não, mais tarde. Reticências.” – Não, as pessoas falam e não precisam de reticências, porque já se sabe pelo tom. Então ele tentou reproduzir a música da conversa na sua escrita. A música está contida em seus livros. E assim nasceu o estilo Saramago quando acabou de escrever *Levantado do Chão* depois das primeiras quarenta e tal páginas. Ele tinha ouvido falar camponeses, pessoas do povo. Saramago disse que não escreveria nunca sobre burgueses. No *Memorial do Convento* aparecem estupidamente sem dizerem nada. Ele falava das pessoas que conhecia, e as pessoas que ele conhecia melhor eram as pessoas de uma classe social rural. Sempre pessoas com muito “sentir” e pouco “ter”, na maior parte dos casos. Mas com uma vida grande por dentro.

Espectadora: A Pilar sabe onde fica Lavre?

Pilar del Río: Claro! Fui lá muitas vezes!

Ainda a propósito do pão, a Blimunda (de *Memorial do Convento*) todas as manhãs, quando desperta, como não quer ver o interior de Baltazar, tira sempre o mesmo pão. E eu pergunto-me porquê que não comia outro tipo de pão? (risos) Pão duro! Coitada! (risos)

Espectador: O pão duro para satisfazer a fome, come-se menos pão do que o pão mole. O pão mole come-se mais e como as necessidades eram muitas, tinha que se fazer render o pão. E rendia mais estando duro, do que mole. Não toda a gente, mas muita gente, quando o comprava mole, não o comia mole. Porque o pão antes de ser duro é mole. (risos) Deixava-se endurecer para render mais.

Maria do Céu Guerra: Era essa a pergunta da Pilar, porquê que é sempre duro? Porque que não se come mole? Então é para fazer render...

Espectador: Eu senti uma outra coisa em relação ao mesmo processo. O pão duro, não é duro pela sua consistência, mas duro pela rijeza da vida, que envolve aquela comida. Portanto, há pessoas que comem lagosta e aqueles comem pão. Se ele está duro ou menos duro, enfim... Agora, a dureza da vida pode ser explicada através do barato que se come. E isso é uma questão...

Maria do Céu Guerra: É uma metáfora! Não é? É escolheres o que comes...

Espectador: E depois foi ficando a pouco e pouco, fui ficando prejudicado em relação a tudo aquilo. E aquilo que eu ia dizendo, vocês diziam primeiro. Como por exemplo, o facto dizer que todos estes quadros, todos estes quadros que enriquecem a peça (*Claraboia*) e que é a primeira vez que eu vejo apresentado, assim, nesta quase pintura. Ainda no outro dia tivemos a ver uma exposição e agora parece que há aqui novamente uma pintura de uma série de situações que vão ocorrendo na vida e que se refletem precisamente aqui. E depois a nível mais técnico o jogo que se faz em cena, sobretudo nas entradas, praticáveis, o ator entra, o ator sai e já não é este é outro. Ele está à espera de uma coisa e vem outra. E essa outra trás um significado... Está aqui um jogo, que só uma pessoa metida no teatro é que pode consminar e organizar de tal maneira, que na verdade seja eficiente. Tinha mais coisas, mas agora já me esqueci.

Pilar del Río: Mas, foi muito bem.

Maria do Céu Guerra: Foi muito bem. Mas isso está no romance, não é?

Espectador: Eu tenho que dizer, que o Saramago teve uma intérprete, a melhor que se podia arranjar. Interprete no sentido de interpretar para a encenar. A Maria do Céu Guerra é uma arquiteta a toda a obra. Sem desprimor por qualquer um dos outros atores, e certamente, e é por isso que aqui estiveram, e certamente eles são os primeiros a subescrever esta minha afirmação.

Maria do Céu Guerra: Mas foi muito com a colaboração dos atores, sabe?

Espectador: Eu acredito que sim.

Maria do Céu Guerra: Eu criei o conceito do espetáculo, claro. E o conceito era este, seis casas, não intervindo diretamente umas nas outras, como não intervêm no romance. Mas de vez em quando cruzando-se. Dando todo o espaço umas às outras para termos ali seis narrativas, seis histórias completas. E de forma a que vida esteja traçada neste prédio, de modo a que o verdadeiro protagonista da peça, na história é o prédio, é a casa. Não nenhum principal! Há uma casa em que seis famílias, entre aspas, vão narrando a sua história. E isso está tudo na obra, não é? Depois o conceito de fazer caber neste espaço estas seis divisões, foi maravilhosamente inventado pelo cenógrafo, eu não era capaz do fazer. Foi ele que pensou, foi ele que criou. Esta entrada, é a entrada da casa onde ele nasceu. Uma casa dos anos quarenta, onde ele nasceu, ao pé da Mouraria, com a Almirante Reis ali. E depois os móveis, fomos buscar a um armazém de móveis. E distribuímos o cenógrafo e eu, as coisas pelas casas. E depois, os atores é que fizeram a sua casa. Quase todos foram os atores que fizeram, que distribuíram a sua casa. Por isso eles vivem nela tão bem. Eles não precisaram de muita orientação de... “mexe para ali, mexe para acolá...” Não! Eles mexem-se na casa, porque a casa é deles. Foi criada para ser deles. As pessoas puxaram para aqui, puseram um quadro ali. A casa da Lídia foi toda concebida pela própria atriz, toda não foi, não foi bem toda. Pronto, a única coisa que eu quis muito foram as forminhas e os sapatos, a quantidade de sapatos.

Pilar del Río: Um dia cheguei e encontrei a Carmen (Sónia Barradas) que estava a varrer a sua casa. Havia no chão não sei o quê e ela estava a varrer.

Maria do Céu Guerra: Foi muito interessante esse processo. Deixa-me só contar um pormenor. Uma das coisas que eu mais gostei de fazer foi, ensaiar cada família por sua vez. Eles praticamente não se viam uns aos outros. Eu ensaiava de manhã uns, à hora de almoço outros, à tarde outros, à noite outros. Só a partir de quase umas duas semanas ou coisa assim, antes do espetáculo se organizar, é que as pessoas se começaram a ver. Para quê? Para terem uma marca pessoal. Absolutamente. Eles são só iguais a si próprios, não são iguais aos outros atores. Às vezes há no teatro uma tendência para os atores se mimetizarem uns com os outros, fica um conjunto. E eu queria que cada casa fosse assim. Foi muito giro! Foi muito apaixonante! Realmente depois, eu acho que saiu uma coisa linda. E muito próxima da obra. Que é isso que me satisfaz, é muito próxima da obra.

Eu gostava que vocês lessem o livro (*Claraboia*).

O melhor presente que vocês me podiam dar foi virem ao teatro. O segundo melhor presente, que se equipara, era lerem o livro para poderem avaliar... Porque o livro é muito mais profundo. O livro tem bastantes páginas e eu não consegui meter tudo aqui. (risos) (fiquei aqui)

Espectadora: Eu queria dizer que a minha atenção prendeu-se muito aqui no sapateiro Silvestre, porque era muito profundo, uma pessoa já com ideias socialistas, humanistas. Mas há aqui uma coisa que eu não percebi bem, talvez porque eu não percebi muito bem o que a Pilar disse na relação deles (Silvestre e Abel). Portanto, quem era este jovem (Abel) não percebi muito bem. Quem era o jovem (Abel) que ficou hospedado em casa do sapateiro? Como é que era esse entrosamento entre eles? Adorei o diálogo deles sempre, sobretudo aquela filosofia do sapateiro, achei interessantíssima, mas não percebi bem. Eu já é a segunda vez que venho ver. Mas ainda há aqui uma coisa que me falha, que é o entrosamento que havia entre eles. Quem eram estas personagens no fundo?

Maria do Céu Guerra: A questão é a seguinte, estas personagens são um bocadinho matrizes da cultura portuguesa e daquele tempo. Este sapateiro é uma figura da cultura portuguesa, o operário, o trabalhador culto que lê. Que se encontrou, que se cruzou na vida com alguém mais culto do que ele. Quantas vezes o António Sérgio se deu com pessoas populares nas cooperativas, e operários nos bairros populares aprendiam com grandes intelectuais.

Espectadora: Sim, isso eu percebi...

Maria do Céu Guerra: Este sapateiro (Silvestre de *Claraboia*) é uma matriz da cultura. E depois há um outro, que é o que faz a cultura sozinho (Abel), o que faz o seu caminho solitário, o que não quer ser prisioneiro, o que tem medo de encontrar uma mulher e que essa mulher fique dona dele. É outra matriz da cultura portuguesa e nessa matriz está Fernando Pessoa, foi isso que a Pilar disse.

Espectadora: Foi isso que eu não percebi. Essa parte.

Maria do Céu Guerra: Ele não é o Fernando Pessoa logicamente. Mas Fernando Pessoa viveu em vinte e dois quartos alugados. Só saía dos quartos quando aquilo já estava uma confusão de papéis e de latas de sardinha pelo chão e já não se conseguia ver, é que ele se ia embora e arranjava outro quarto.

Espectadora: Era esse entrosamento que eu não percebi bem. Não percebi que a personagem representava Fernando Pessoa.

Maria do Céu Guerra: Mas há muito desses homens naquele tempo.

Espectadora: Eu não tinha percebido o que a Pilar disse.

Maria do Céu Guerra: Havia frases conhecidas dos homens que tentavam safar-se da prisão que eram as mulheres. O homem solteiro, solitário por natureza que quer crescer sozinho é ele (Abel). E é o individualismo. É o coletivismo e o individualismo.

Espectadora: Eu percebi a filosofia de vida dos dois, só que não percebi essa parte que estava a tentar representar Pessoa.

Pilar del Río: Se vir fotografias do Pessoa, ele também usa o cabelo assim, os óculos que o ator aqui usa também são muito pessoanos. E sobretudo o nome é Abel Nogueira. Há demasiada vida de Fernando Pessoa ao longo do texto. Saramago devia estar a pensar neste tipo de homem, de poeta, que quer fazer a vida sozinho, que se quer escapar...

Espectadora: Obrigada

Maria do Céu Guerra: Mais perguntas? Quem quer fazer?

Pilar del Río: Sim, porque vamos ter que terminar porque os atores trabalham daqui a pouco.

Diga, diga! (para uma espectadora)

Espectadora: Parabéns por todo este espetáculo magnífico, por toda a caracterização das personagens. Ainda não li o romance, mas vou lê-lo sem falta. Eu tinha uma questão: - Há pouco estava a referir (para Maria do Céu Guerra) que pensaram, procuraram prédios em Lisboa. Porquê que foi abandonada essa ideia de transportar a caixa cénica para um prédio mesmo real? Porquê? Por questões monetárias? Por questões de complicação com a Câmara? Com a arquitetura? A gestão do espaço?

Maria do Céu Guerra: Queres que eu te diga mesmo a verdade? Queres que eu te mostre a verdade? Como diz a Justina (de *Claraboia*). Então eu vou dizer: Eu acho que foi uma

parvoíce. Eu achei que era interessante pegar num prédio onde coubessem pessoas como espectadores, com salas grandes e onde fosse possível criar, e o público andar em trânsito para trás e para diante. Foi muito difícil. Primeiro, os prédios grandes, os que estão bons estão ocupados. Foi tão difícil que foi mesmo importante desistir. E na verdade, eu apaixonei-me e encantei-me com essa ideia, porque olhava para esta sala e ela não tinha pé direito para fazer um prédio de três andares. Por mais que eu olha-se, para mim não tinha. Portanto não era possível fazer aqui... e depois apaixonei-me por esse trânsito. Depois dei-me conta que estava a ser muito difícil, primeiro. E segundo, eu estou a pôr em risco uma coisa que pode ser uma coisa extraordinária, que é a simultaneidade.

E depois, Eu já vi isto! No fundo eu estou a trabalhar por uma coisa que já vi. Eu vi uma peça sobre o Getúlio Vargas no Brasil, a vida de Getúlio Vargas feita no palácio do Catete onde ele viveu, e isso é uma moção especial. Ele (a personagem) suicida-se no quarto onde ele (o próprio Getúlio Vargas) se suicidou. Isso é uma moção especial! Extra-teatral! Histórica... Ele (ator que interpreta Getúlio Vargas) janta com os conselheiros na sala onde ele jantava. E aquilo era deslumbrante... Nós saímos de lá todos a tremer, com a sensação que tínhamos feito uma viagem no tempo.

Então eu pensei (relativamente à hipótese de criar a *Claraboia* para teatro num prédio de Lisboa): Mas eu já vi isto e em melhor! E de repente o cenógrafo que é o José Manuel Costa Reis, que é um grande cenógrafo, disse-me assim: “Tu não tens um teatro? Estás a querer fazer a *Claraboia*, porquê que não fazes no teu teatro?”

Portanto eu sou a pessoa mais mal colocada nesta história, por isso é que eu digo que é parvoíce.

E disse-lhe: Já te mostrei. Não cabe! E ele disse-me: Isso é comigo! Depois apresentou-me esta proposta dos socos, no fundo, esta estrutura. Eu disse-lhe: É contigo! E ele fez esta coisa maravilhosa!

Pilar del Río: É maravilhoso!

Maria do Céu Guerra: Reduzimos. Tirámos o palco. Reduzimos isto para o chão e fizemos. Foi ele! Foi ele que ajudou, realmente, a desencravar esta coisa que estava na minha cabeça.

Pilar del Río: Maravilhoso! Muito obrigada! Muito obrigada a todos! (aplausos)

j)A Barraca, 20 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra, António Carlos Sartini (diretor do Museu da Língua Portuguesa) e Eduardo Lourenço (ensaísta, professor, filósofo);

Pilar del Río: Boa noite. Muito obrigada. Vamos começar com o pequeno intercâmbio de opiniões. Os meus convidados especiais são: um português que se calhar de certa forma sabe tudo (Professor Eduardo Lourenço) sobre os anos cinquenta. E um brasileiro (António Carlos Sartini) que rigorosamente não sabe nada de como eram os anos cinquenta. Primeiro, porque não tinha nascido. Segundo, ele estava numa realidade completamente distinta e ainda está. Este brasileiro é um amigo nosso, é o diretor do museu de língua portuguesa de São Paulo, esse museu segundo dizem, é o museu mais velho do mundo, não só porque tem a grande obra da língua portuguesa. Língua portuguesa que eu assassino agora. (risos) Às vezes não, que é quando leio em silêncio. Quando leio em silêncio a língua portuguesa está salva, se a falo é assassinada. (risos)

O museu da língua portuguesa que o António dirige, terá sofrido uma situação tremenda, um incêndio recentemente, mas ele está a funcionar e daqui a pouco tempo voltará a brilhar com todo o seu esplendor. É um museu, que é uma necessidade, para que nós nos sintamos uma comunidade em distintos lugares, em distintos continentes, África, Europa e com América, e assim juntarmos a grandeza e a quantidade de pontes que nos unem.

Eduardo Lourenço, evidentemente dispensa apresentações.

Esta peça (*Claraboia*) merece ser felicitada porque realmente, conseguiram aqui fazer neste espaço que para teatro não é grande, mas conseguiram fazer uma grande grandeza e estou

a dizer grande grandeza, noutra língua, mas sei o que estou a dizer. Porque é grandeza, aquilo que conseguiram aqui fazer.

Por isso, parabéns!

Há aqui uma série de pessoas hoje, para além de todas as outras que também estão cá, vou dar a palavra a algumas destas pessoas que estão sentadas na primeira fila.

Muito bem! Este senhor que está aqui é... Gosta muitíssimo de mandar! É ministro da cultura de Portugal. Hoje também temos um secretário de estado presente, da cultura de Portugal (Dr. Jorge Barreto Xavier). E também está connosco a presidenta, presidenta? Não sei se em português de Portugal posso usar esta palavra. Se é presidente ou presidenta. Bem, a presidenta do instituto Camões, Ana Paula Laborinho. Especialmente, obrigada a todos vocês.

António (Carlos Sartini), um brasileiro que chega e se encontra com este silêncio, com esta falta de espontaneidade para pensar, com esta insatisfação? Que achas?

António Carlos Sartini: (diretor do Museu da Língua Portuguesa): Primeiro, queria dar boa noite a todas e a todos. Quero dizer que foi uma surpresa este convite. Eu não estava preparado. Eu sou muito tímido, como todo o brasileiro. (risos) Quero agradecer as palavras da Pilar.

Pilar, eu também antes de ser diretor do Museu de Língua Portuguesa, fui produtor do teatro também. E fui diretor do departamento de teatro da cidade de São Paulo. Então, eu me sinto absolutamente em casa, e eu queria dizer para vocês, como é bom a gente ver teatro de verdade. Eu falo teatro de verdade, porque é aquele teatro que tem belíssimo texto, uma bela direção, grandes atores, um cenário muito bonito, e conta uma história. Eu gosto muito de teatro. Até de teatro de investigação. Mas às vezes canso-me um pouco daqueles espetáculos que a gente vai ver, em que a gente tem que ficar descobrindo o que é a história.... Correndo atrás... Então é muito gostoso, muito... Uma satisfação muito grande, e renova a alma quando nós podemos assistir a um espetáculo como este. Eu diria que é teatro de verdade. Muito bem adaptado o texto e também o cenário dialoga muito bem com toda essa situação. Difícil a resolução cenográfica nesse espaço, e atendendo a esse texto que é tão dinâmico. Gostei muito. A Pilar falou que eu não sei... Eu sei sim! Eu li bastante sobre a História de Portugal como país que eu gosto muito. Esta história (*Claraboia*) eu acho que ela está presa no tempo, mas ao mesmo tempo ela também é atemporal. Eu sei porque hoje em dia as pessoas, ou por mecanismos, ou pelas maneiras, ainda são muito tolhidas nas suas vontades, nos seus desejos. Se não é a ditadura, se não é o regime militar que vocês enfrentaram aqui, enfrentaram na Espanha, também nós enfrentamos no Brasil. Outras coisas nos levam às vezes a tentar amordaçar os nossos sentimentos ou as nossas vontades. Então, eu acho que é um texto muito atual e eu gosto muito do tratamento que foi dado pelos atores, todos fantásticos. Gosto dos atores mais jovens, recebendo a experiência dos atores mais velhos. Mas um elenco muito equilibrado. E uma história que nos vai encaminhando por uma desesperança, por uma tristeza, - ela termina num momento muito bonito, que é o momento em que duas pessoas se tornaram amigas. Então, vocês estão de parabéns. Esse espaço aqui que a Pilar falou que é pequeno, eu não diria que ele é pequeno, ele é aconchegante. A gente entra aqui e já respira teatro. Parabéns!

Pilar del Río: E o Professor Eduardo Lourenço:

Eduardo Lourenço (ensaísta e professor): Eu não estou aqui na função de professor, eu estou aqui na função de espectador. Espectador porque vim curioso por ver este texto no teatro, e muito bem. Fiquei confrontado com o espetáculo de hoje. Um espetáculo que sobretudo nos envolve, que nos interessa.

Não se vê aparentemente neste texto ligação como o *Memorial do Convento*, porque aí o Saramago já está noutra registo, num registo onírico e mítico de raiz. E este (*Claraboia*) naturalmente é um texto que está enquadrado por dentro do que era, digamos, o projeto da natureza do teatro que se fazia naquela época, não todo, mas nem sequer o teatro no sentido do mais extravagante ou do mais modernista tecnicamente. Digamos naturalista, porque está na posição do final do século XIX, princípio do século XX. É interessante, porque esta disposição de dispositivo que na teórica dramática comprova um tipo de ficção, um outro nome na colmeia. Um dispositivo, em nós podemos acompanhar os estímulos, os comportamentos de um certo número de pessoas, que vão construindo uma sociedade em movimento, nem certo momento dessas personagens.

Este texto é o pano de fundo desse período de 1953 em que foi escrito. Essa época em que vivíamos um regime.

Num certo sentido, a *Claraboia* é uma espécie de luz que fica, significa um sol exterior que acabará por dar algum sentido ou pouco sentido que se tem da condição humana.

Vemos um lado de humor e ironia permanente em José Saramago, com a sua grande capacidade de escrever uma situação da condição humana. Uma vida sem saída que procura pouco a pouco um caminho.

Maria do Céu Guerra: Quando eu li o romance a *Claraboia*, imediatamente pensei que a *Claraboia* seria um filme extraordinário. Cheguei ao meio e disse: estas personagens são tão fortes, tão diferenciadas, tão ricas, que isto tem que poder ser teatro. Porque a base do teatro é a personagem.

E depois quando cheguei ao fim da leitura, ou a segunda vez, eu tive assim... e perguntei à Pilar: Alguma vez o José Saramago te falou do sentimento que ele tinha, do sentimento que ele tinha em relação à chamada comédia portuguesa? Porque... Eu detesto a comédia portuguesa! Tenho preconceito. E tive a sensação que ele tinha um vago sentimento que aqui está presente, e que o Professor Eduardo Lourenço falou aqui, de ver representado aquele tempo que ele estava a viver. Ele (Saramago) escreveu esta obra no tempo em que a estava a viver. Tinha quase repugnância de ver representado aquele tempo pela comédia portuguesa, ou seja, pelas pessoas felizes, pela boa disposição, pelas relações levezinhas, pela maneira pobrezinha mas alegre em que aquela sociedade era obrigatoriamente representada. Se ela não fosse representada assim, quase garantidamente não era representada. E tenho a sensação que o José Saramago quis pegar num universo que está contido na comédia portuguesa e tratá-lo de uma maneira completamente diferente, tratá-lo com a infelicidade, o peso. -Temos que dizer... a vilania, a tristeza, e uma certa doença já de carácter que vem do próprio ambiente em que as pessoas vivem. Portanto, a impossibilidade de viver feliz e digno. Eu tive essa sensação. Quando o Professor Eduardo Lourenço diz realmente, que aquele tempo não podia ser representado, não era representado com o seu peso real. – Eu queria só falar aqui disto, porque realmente foi... A Pilar disse-me que não tinha nenhuma notícia sobre a opinião do autor (José Saramago) sobre aquelas comédias, e eu transporte a minha senha contra aquelas comédias, contra aquele cinema, um bocadinho para este ponto. Ou seja, as pessoas são infelizes. As pessoas querem-se contactar e não se contactam, só se contactam praticamente em voz baixa. De fora de cada uma das casas as pessoas não comunicam. As pessoas têm um peso enorme dentro de si. As palavras são escolhidas para não serem portadoras de felicidade, de liberdade e de libertação. Tirando as do sapateiro (Silvestre), realmente este par, que é o par que depois vai atravessar a obra de José Saramago... Mas isso não sou eu que devo falar disso. E que vai estar presente e que vai ser portador de futuro, personagens portadoras de futuro. Embora discordantes, embora cada um no seu universo, ideológico e político, mas são portadores de futuro.

Eu gostei muito de fazer este trabalho. Gostei muito. A adaptação do texto não foi feita por mim. A dramaturgia foi feita por mim. Gostei muito. Foi uma coisa que me deu uma enorme felicidade, poder estar com a Pilar, convosco. Com a Pilar e com pessoas tão queridas, como o Professor Eduardo Lourenço que é uma honra e uma glória podermos estar com ele.

Pilar del Río: Se calhar ainda temos uns cinco minutos para comentar a *Claraboia*.

Ana Paula Laborinho (Instituto Camões) Espectadora: Bom, se me é dado aqui, a possibilidade de dizer alguma coisa, de facto é uma grande alegria e um grande orgulho ver o que aqui aconteceu, por um lado porque de facto nós tivemos aqui já, retomando o romance de Saramago, um Saramago que já é visionário da sua própria escrita, porque já não é uma escrita como aqui foi dita pelo neorrealismo tradicional, mas já é uma escrita que já se projeta até no onírico, portanto já tem todos os ingredientes até da tal projecção das figuras do futuro. E depois eu queria sobretudo dizer como é que chegamos aqui a esta peça e como é que ela reinventa também o romance. Eu gostei muito do romance, mas gostei também muito, porque é outro texto, é outra obra e é outra obra de arte, aquilo nós aqui temos. Porque de facto, a própria desconstrução da comédia portuguesa que aqui está, é uma desconstrução interessantíssima no momento em que às vezes há uma tendência para regresso à comédia portuguesa. E desse ponto de vista, o que me parece é que esta encenação que aqui tivemos foi também muito atual, um

discurso muito virado para o presente, porque nós precisamos também destas figuras do futuro, muito virado para o presente e muito desconstrutor do tapete que temos para o espetáculo puro e duro no seu sentido também um bocadinho reivindicado de uma alegria artificial. E de facto num tempo de artifício e há muita reflexão em torno do tempo do espetáculo, que é aquele em que nós estamos. Nesse tempo do espetáculo começam a aparecer as vozes, que o desconstroem e que vão ao centro mais centro e mais interior que nós tanto precisamos. E por isso é um espetáculo no presente, e é assim como obra presente que me parece que é extraordinário. Muito obrigada.

Jorge Barreto Xavier: Estamos perante uma situação de um momento histórico dos anos cinquenta, há a contextualização literária, há contextualização teatral. Eu queria só falar um bocadinho da contextualização da condição humana, de facto o Saramago já toca nessa corrente de uma maneira muito forte, não só pelas mulheres, mas o modo ao usar este edifício e que a Maria do Céu Guerra teve esta capacidade de o colocar, este edifício e este discurso no mesmo tempo, num exercício literário. Portanto, convocar esse tempo num espaço único e dar-lhe esse sentido teatral, não é fácil. E neste aspeto dar-lhe a identificação dar dor humana. Aqui há um exercício que vai desde a juventude até à velhice, a questão das relações das mulheres, a questão da traição, do ciúme, a maldade, e tantos aspetos da condição humana que de algum modo parecem escondidos através da narrativa, mas que aqui são fixados com muita beleza, apesar de haver essa beleza no texto, na textualidade da história e o sentido subliminar das histórias.

Pilar del Río: Alguém quer colocar alguma questão?

Espectador: Eu queria realçar uma questão que eu achei fantástica na obra. Queria realçar o ato de coragem do Saramago que foi... no tempo em que escreveu demolir uma quarta parede que não podia ser demolida, ou seja, fazer-nos entrar na vida destas pessoas, e fê-lo como ninguém. Acho que o que me fascinou na obra e depois ao ver a peça foi, o que é muito português, não quero chamar de coscuvilhice, mas como diz a tia Amélia (de *Claraboia*) “Sabia mais qualquer coisinha do que as pessoas pensam que nós sabemos.” E acho que é um fator que nos prende imenso à obra, que é, vamos observar vidas que na altura que eram inobserváveis, que toda a gente sabia, mas ninguém dizia. E para mim que não sou desse tempo, poder colocar-me no lugar das pessoas desse tempo e ver tudo o que se passou, mostra um lado de coragem, especialmente na altura em que o Saramago escreveu. O atrevimento de nos transmitir o que era a vida secreta dessas pessoas no seu dia-a-dia. E tenho que parabenizar também a encenação e a construção do cenário. E a Céu falava há bocado da questão do filme, de levar a cinema. Eu acho que numa maneira mais plausível e melhor de fazer esta peça é em teatro, porque em teatro a parede é demolida ao máximo, não há quarta parede, não há quarto ecrã, não há nada, somos nós os atores...

Maria do Céu Guerra:...mas quando pensei num filme, ainda não era uma adaptação...

Espectador: Exatamente...

Maria do Céu Guerra: ...Era um romance.

Eduardo Lourenço: Sim, podia ser um filme.

Pilar del Río: Alguma questão às pessoas que aqui estão?

António Carlos Sartini: Eu queria só colocar mais uma coisa, também, que é muito interessante na obra do Saramago, eu acho que deve ser uma tentação, e também na adaptação, é que em momento nenhum se valora as personagens, ou seja, você não tem personagens bons, nem tem personagens ruins. Você tem seres humanos. Isso faz com que tudo fique mais duro. Mas é muito bonito e louvável, tanto no texto original como na adaptação porque é um texto tão rico para se poder dar a mão e fazer alguém bonzinho ou fazer alguém ficar ruim deve ser uma tentação. Portanto, tanto o texto de Saramago como a peça conseguem ter um olhar muito distante que deixa a visão mais crua, mais dura.

Espectadora: Eu só queria responder um bocadinho aquilo que aquele senhor disse... Eu vou dizer que é um jovem! Porque eu olho para ele e vejo que é um jovem! Eu tenho setenta anos e vivi isto!

Pilar del Río: Ninguém diria!

Espectadora: Muito obrigada! Eu vivi estas situações, num prédio em que realmente isto se passava. E não era dito. Por um lado, é realmente coragem e trazer e realçar a coragem do José Saramago na altura e que infelizmente o romance é dos menos conhecidos do Saramago, não é? Pronto. E também a coragem da Céu ter posto isto em teatro, porque podia ser um filme, realmente. Mas também realçar que o doutor Jorge disse que isto é intemporal. Sessenta e cinco anos se passaram, com uma revolução em cima do nosso país, com o regime democrático que temos. E este sentido humano e estas profundidades e estas emoções, ainda se mantêm. Ainda se mantêm! E há que construir realmente um sonho, que é construir uma sociedade nova em que isto não se mantenha. Era isto que eu queria dizer.

Maria do Céu Guerra: Eu só queria dizer uma coisa e é muito importante, é que para mim, o interesse de fazer isto no teatro, além do desafio enorme que é trabalhar este texto, que é fascinante este puzzle, esta história, a simultaneidade...

É... Este peso existe ainda dentro de nós. Nós estamos sempre a um passo de ser infelizes. Nós estamos sempre a um passo...é o brinde da sorte. Se conseguirmos lutar contra isso, se conseguirmos vencer... Mas estamos sempre a um passo de nos deixarmos subjugar, de nos deixarmos...

Eu não gosto de falar de condição humana... Peço desculpa. Peço desculpa (para os intervenientes que falaram sobre a condição humana). Eu acho que não pode ser essa a condição humana! (aplausos)

Eu se tivesse sentido isto tão atual, tenho a impressão que não teria saltado para este desafio...

Pilar del Río: A *Claraboia* termina com ali em cima o hino da alegria, aqui (o Emílio) a dizer: “A liberdade é boa, mas temos que nos habituar a ela.” Se calhar não conseguimos a liberdade nossa, na nossa vida. A cena do Silvestre e do Abel também acaba de uma forma muito interessante, que é num abraço. Liberdade, alegria. Como dizia, temos que ser lúcidos e distintos. Então há uma série de chaves na obra, que evidentemente na hora de selecionar o texto, porque estava lá não foi inventado.

Jorge Barreto Xavier: Só uma coisa sobre a condição humana! A condição humana, não é uma condição de tristeza. É um exercício de grande complexidade e obviamente que os problemas que aqui foram convocados, são problemas, como a Maria do Céu estava a referir, da presença da impossibilidade da felicidade, da efetiva felicidade, é uma estância que passa pelo texto. Porque na condição humana há a possibilidade da alegria, a do amor e obviamente nunca estarmos subjugados a nós próprios e aos outros, não é uma felicidade.

Pilar del Río: Queridos! Muito obrigada.

Queria dizer, que se somos conscientes. Porque se se põe uma obra de teatro escrita há mais de mil anos em cena...

Neste momento que são 19:55 horas, um grupo de pessoas de Lisboa está a falar da condição humana, do presente e do futuro. Aham que a literatura faz sentido? A literatura, o teatro tem sentido. A cultura é o que nos distingue dos animais. Esses não a distinguem definitivamente.

Muito obrigada! E obrigada à Barraca.

1)A Barraca, 27 de fevereiro de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra, João Paulo Guerra (jornalista) e José Rui Martins (diretor artístico do Trigo Limpo – Teatro Acert);

Maria do Céu Guerra: O José Rui está ali fora, vem já aí a correr. Aqui temos o João Paulo Guerra, foi ele que passou o romance para uma escrita dramática.

Temos agora aqui o nosso querido José Rui (Martins), encenador, ator, diretor da Acert – companhia Trigo Limpo de Tondela. Eu estava à espera sinceramente que ele não viesse, porque Tondela está rodeada de gelo. Estava à espera, ele não vai chegar! Mas chegou! Com a sua lealdade do costume. E agora vai apanhar aqui uma grande constipação.

Esta sala costuma ficar cheia para os debates, ocorre que estes maus tempos e estas coisas e não sei quê, alteram os hábitos, vem muito menos público. A casa estava quase cheia, e desde ontem que tem sido pessoas a desmarcar as marcações e a dizerem que não vêm, porque realmente isto está muito chato (o tempo).

Mas vamos todos estar aqui à disposição e vamos falar aqui um bocadinho da peça que acabámos de ver, da adaptação (do João Paulo Guerra). A perspectiva com certeza do José Rui, que fez uma adaptação d'*A Viagem do Elefante* uma das últimas obras de José Saramago (2008) para teatro (em 2013), e fez um espetáculo lindíssimo que correu Portugal e Espanha.

Então vamos começar! Se calhar vamos começar pela parte da adaptação, que é o arranque para uma obra.

João Paulo Guerra: Isto é o romance de José Saramago, *Claraboia* (mostra o livro *Claraboia* ao público): Tem trezentas e noventa e oito páginas, o romance. E Isto é a adaptação para teatro (mostra o texto da peça impresso). Tem cento e quarenta e cinco páginas. Portanto este foi o meu trabalho. (risos) Além disso, estas cento e quarenta e cinco páginas são uma linguagem para ser ouvida, para ser vista no teatro.

Portanto, eu tive duas grandes ajudas: uma foi a da Maria do Céu (Guerra). Foi ela que me convidou e foi com ela que fiz o primeiro trabalho, que foi relermos e passarmos o romance (...) A segunda ajuda foi do José Saramago, ele não sabe, mas foi! É que isto é um romance de quase quinhentas páginas, mas, para além dos diálogos que o próprio romance tem, e que portanto podem ser transpostos automaticamente para o teatro, para a peça de teatro, mas própria prosa tem muita oralidade e pode muito bem ser adaptada para a linguagem falada. Depois foi uma questão que para mim foi uma grande novidade, foi uma excitação imensa, estou sempre interessando em descobrir coisas novas e este foi um trabalho muito interessante.

Este exemplar (livro *Claraboia*) que eu procurei não me desfazer dele nunca, está um bocado em mau estado, está todo escrito, sublinhado, riscado, com farpas, etc. Pronto, foi esse o meu trabalho. Transpor um romance, com toda a densidade que tem e etc., para esta peça de teatro que acabámos de ver, com uma grande qualidade.

O romance em si, já tem muita teatralidade. Até esta concessão de um prédio com seis andares, uma coisa moderníssima que se faz para a televisão, que é: um prédio, seis andares. Isto está tudo preparado para ser adaptado para este tipo de comunicação.

Eu fiquei muito contente quando vi uma entrevista da Pilar (del Río) e que dizia: a adaptação é livre, mas é leal. Essa lealdade, eu fiquei muito contente por ser reconhecida, porque de facto, é uma grande responsabilidade trabalhar sobre um texto do prémio nobel. É uma grande responsabilidade! E portanto, isto acresceu uma responsabilidade, a minha preocupação em trabalhar com lealdade no romance do José Saramago.

De uma forma geral isto segue a organização do romance. Há uma alteração ou outra. Uma aqui outra ali. Eu vou falar-vos só de duas muito rapidamente, para depois falarem. Falar o Zé Rui e falarem...

Duas muito rapidamente: A primeira é: Há um equívoco aqui, quase no princípio que é o aluguer do quarto na casa do sapateiro (Silvestre). Aquilo equívoco que leva uma figurante a bater à porta, e perguntar na casa do Emílio e da Carmen (rés de chão direito) se têm um quarto para alugar. Rés-do-chão esquerdo... Isto antigamente havia confusões, mas não era com os rés-do-chão, era com os andares de cima. Porque os andares de cima mudavam em função, não da nossa entrada, que era direita ou esquerda, mas da saída da escada. Aqui não havia esse problema, porque isto é rés-do-chão. Não havia esse problema. E portanto não se percebe bem qual é esta confusão. E depois a confusão adensa-se mais adiante, porque há uma cena que não ficou na teatralização, não ficou porque era muito difícil. A Céu tem uma experiência mais difícil, que é fazer entrar duas andorinhas. Duas andorinhas numa peça! Esta era o hóspede do sapateiro andar a correr atrás de uma galinha no pátio das traseiras. Essa cena não ficou! E quando no romance se passa essa cena, diz-se que o sapateiro vive deste lado (rés-do-chão direito) e não daquele (rés-do-chão esquerdo), portanto aqui teve que se cometer uma infidelidade em relação à arquitetura do prédio. Outra alteração, - A cena lindíssima das duas irmãs, no romance são duas cenas, são dois capítulos diferentes, mas, com o mesmo sentido, elas às tantas sentem uma atração sexual entre as duas e isso deriva em parte da leitura por parte de uma delas d'*A Religiosa* de Diderot e de toda a sexualidade que aquilo resulta, daquela

leitura. A infidelidade aqui é juntar as duas cenas numa só, e fazer a cena entre as duas irmãs, fazendo o diálogo delas com o texto do outro capítulo que é o texto do próprio Diderot e da própria *A Religiosa*.

Pronto, era isto que eu queria começar por vos dizer em relação a isto, desta experiência maravilhosa que a Céu me proporcionou. E que esta prossuponho que é a sexta vez que eu venho ver, para além de ter visto todos os ensaios da leitura de texto, é a sexta vez que venho ver o espetáculo, cada vez está melhor, digam aos vossos amigos que cada vez está melhor e que vale a pena vir aqui. Porque amanhã ainda será melhor do que hoje!

Maria do Céu Guerra: Eu queria-te perguntar uma coisa, esta é uma obra que foi feita em 1952. O José Saramago só nos anos setenta é que recomeça a escrever. Ele ficou magoado com a indiferença – pensou ele – do editor que nem sequer se deu ao trabalho de lhe responder, dizendo que o romance não podia ser publicado, ou podia ser publicado; ou poderia ser publicado mais tarde. Não houve resposta! E ele esteve estes anos todos, desde 1952 até setenta e tal sem escrever, a curtir a sua vida de jornalista, de poeta e de diretor de jornal, longe da perspetiva do romance. No entanto, e isto às tantas dá vontade de ser um romance do próprio Saramago... o que é que seria o escritor Saramago... como a *História do Cerco de Lisboa* (1989) – Se...o jornalista tivesse escrito não em vez de sim...? O que é que seria se o editor tivesse dito que em 1952, o que é que seria o escritor Saramago? Seria mais interessante? Seria menos interessante? Aquele tempo preenchido como escritor ativo ter-lhe-ia esvaziado algum filão, alguma profundidade que se teria esvaecido ao longo dos anos? O quê? Seria o nosso Saramago de agora? De qualquer maneira, como muita gente dizia e eu também digo, e a Pilar também diz, que o Saramago que tem outra escrita completamente diferente de quando começa com o *Todos os Nomes* (1997); *Levantado do Chão* (1980); *Memorial do Convento* (1982) ... é outro escritor! Tem no entanto lá as bases de pensamento e de estrutura e até de arquitetura que vêm depois a ser muito importantes na obra dele.

Qual é a tua opinião (para João Paulo Guerra), que andas-te aí à volta da escrita do homem e também és um leitor tradicional de Saramago?

João Paulo Guerra: Bom, felizmente acontecesse o que acontecesse, e o que aconteceu e o que não aconteceu, o Saramago existiu e existiu tal, e tal como foi, tal como a obra que tem e que o levou ao prémio Nobel. Que o levou a escrever coisas maravilhosas, que serão peças da literatura mundial, e joias da literatura mundial. Felizmente que aconteceu tudo isto! Se calhar felizmente um burro de um editor...

O primeiro editor que recebeu o romance do Marco Coelho também não lhe respondeu, mas uns anos depois, procurou-o e disse-lhe: “Eu venho aqui confessar publicamente, que sou o maior idiota deste século! Tive o seu primeiro romance na mão e não o quis editar! E neste momento da história, você é o escritor mais editado.”

Portanto estas coisas acontecem!

Se calhar, ainda bem que isto aconteceu, para que o Saramago fosse como foi. E como foi, foi assim. Como a gente o conhece. Com tudo isto e também com as coisas que deixou para trás, e que deixou para trás com a marca dele.

Isto (*Claraboia*) é muito a marca do José Saramago, tem aqui muitas coisas do José Saramago. Eu lembro-me de falar com a Céu ela dizia: “Põe essa frase aí!” “Não deixes passar essa frase do – Pois é! Isto é sempre a mesma coisa! Uns ficam com tudo! Outros ficam com quase nada! E outros ficam sem coisa nenhuma!” Isso é o Saramago! Exatamente! Então isso é o Saramago! O Saramago é isso e é mais...

Há muito escritores assim...se calhar se não tivessem roubado a mala da mulher do Hemingway na estação de comboios em Paris, onde foram todos os primeiros contos que ele tinha escrito, se calhar ele depois não tinha escrito toda a obra que escreveu posteriormente. Portanto é assim!

Ele (José Saramago) no meio de todas as tormentas, e todas as censuras, e toda a perseguição e oposição que teve. Eu trabalhei com o Saramago num jornal que nunca saiu! Ele estava no jornal para fazer os editoriais, e eu era repórter...o jornal nunca saiu! Estivemos lá três meses a fazer o número 00, 0 chegou ao número 1:corta! Tudo cortado! Tudo cortado! Até o boletim meteorológico veio cortado! (risos da plateia) Não saiu o jornal!E portanto, ainda bem

que isso aconteceu, isso tudo contribuiu para a formação do homem José Saramago que foi como ele foi, e como nós o temos no nosso património cultural.

Maria do Céu Guerra: Agora queria as palavras do José Rui, como encenador, como elemento d'A Barraca, como...não sei se foste leitor da *Claraboia*... Então nas tuas diversíssimas qualidades. Também como nosso sócio. Ele é nosso sócio! É do concelho fiscal! (risos) e também co o nosso sócio, e também como nosso grande amigo, e companheiro de muitos anos.

José Rui Martins (diretor artístico do Trigo Limpo – Teatro Acert): Então, eu acho que há...A introdução que eu queria fazer – Eu vim de Tondela para vir principalmente ver o espetáculo. Não o queria perder! E conversarmos uma coisa que eu acho que é interessante que é,-eu fui das pessoas que vinha três vezes por semana a Lisboa, portanto de há uns anos a esta parte que tem a ver um bocadinho com a aproximação e com as vias de comunicação, cada vez mais o interior está perto de Lisboa, taxativo, por causa das portagens. (risos) Isto era uma primeira razão que eu acho que tinha que a colocar, depois disso é que me fizeram esse convite, e eu fiquei muito perturbado mesmo a pensar que não viria.

As razões são muito fortes, primeiro, porque eu acho que sou aqui nesta conversa, posso ser um elefante, pelo menos estou a tentar não partir a louça da lógica, e tinha medo. Por outro lado porque me ligam a esta casa razões afetivas muito fortes que fazem de mim também o que sou. Muito, muito, muito, delicadamente. E também, porque não dizê-lo, isto é extensivo ao coletivo da Acert, a Acert não seria o que é também sem a existência da própria A Barraca. Bem, mas isto é a parte afetiva, emocional.

Eu, aquilo que queria falar primeiro, ao ouvir o João Paulo Guerra a contar toda esta história, eu estava,-não pretensiosamente, naturalmente, mas estava a ouvir tudo aquilo que me tinha conduzido n' *A Viagem do Elefante*, ou seja, toda esta carga apaixonada e emocionante de querer com o seu livro, com muitas ou poucas páginas, mas de uma riqueza tão grande...,e o que é que se decepa nesse mesmo livro para o teatro? Ou seja, nós sabemos o que é que havemos de ganhar, mas temos uma situação de perda muito grande com aquilo que não vai ficar. Portanto, somos uns espectadores a fazermos o espetáculo que é, aí se me tivesse calhado aquela parte para dizer...! Não é? Portanto, há aqui sempre na adaptação um trabalho de medicina, uma operação de uma delicadeza incrível e que o João Paulo conduziu bem. Tudo o que eu estava a ouvir estava no sítio, no ponto de vista também do que é uma adaptação de uma obra literária.

Depois, já falando como espectador, que isso é o que eu acho que é o mais interessante. É assim... Eu não consegui, aliás disse-o ali ao meu colega de direção ao Luís (Viegas) que também estava a ver o espetáculo, eu não consegui passar quinze minutos a pensar em cada uma destas famílias em Tondela. Havia todas! Eu não posso ser indiscreto, não posso dizer Eu sei quem é cada uma destas famílias! O que é impressionante! Depois de tudo... Não tive a fazer nenhum exercício, foi no intervalo que disse isso ao Luís, porque é um defeito de fabrico. Mas não é um defeito de fabrico do ator ou do encenador, ou seja o que for, é um defeito de fabrico bonito para o espectador. Porque isso aqui é realmente um espetáculo e o teatro que nós gostamos, é aquele que nos toca muito de perto. Nós estamos muito, não no sentido da novela ou da televisão, mas estamos muito presos à vida daquela família, que por um lado queremos que lhe aconteça coisas, e se possível muito más. (risos) E outros temos realmente uma noção de vizinhança que é, eu quero ajudá-los! Eu torço por ti! Isto está muito presente na obra. E depois, imediatamente uma outra coisa, desta história da *Claraboia*, como sabem, já aqui foi dito, o Saramago depois não teve muita ou nenhuma vontade em publicar este livro.

Maria do Céu Guerra: Ele só veio a conhecer que o editor não o perdeu ou não o deitou fora, anos depois. Portanto ele não sabia. Ele entregou o original e perdeu-o. Também é outra história. É outro romance. Portanto, ele não tem propriamente vontade. Ele na altura em que o romance (*Claraboia*) lhe foi entregue o editor, ou o herdeiro do editor disse-lhe que talvez se pudesse pensar. E ele disse que estava a fazer *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), na altura, e que a linguagem era já tão outra, e ele estava tão focado no *Novo Testamento*, noutras coisas completamente diferentes, que não podia saltar do que estava a fazer para isto (*Claraboia*). Que se tivesse um tempo ainda, e Saramago como começou tarde, correu sempre contra o tempo. Tinha mais projetos do que anos de vida. De maneira que correu sempre contra

o tempo e disse, “Não, eu agora não posso mexer nisso! Pode ser que um dia...” E um dia foram cinco anos depois da morte dele. O editor que apareceu à Pilar del Río com o livro publicado e disse-lhe: “Eu publiquei porque ele me autorizou. Autorizou os que ficassem. E se eu tivesse há espera que tu me autorizasses nunca mais era.

Desculpa, eu interrompi-te porque julguei que não sabias este bocado.

José Rui Martins: Era exatamente isso que eu ia falar, era o tema seguinte. Há quem ache que *Claraboia* do ponto de vista literário descola muito do género. Eu acho que não descola nada! Sinceramente! Acho que toda a sua obra vive na humanidade e na carpintaria literária que esta obra contém. Porque observar o mundo, neste caso um prédio, quase com um filigrana da relação social desta gente toda. É estar muito atento com aquilo que o rodeia. Quer dizer, só sabe estes segredos quem tem segredos destes da relação do dia-a-dia e etc. Ou seja, ele, como os grandes escritores, efetivamente a sua obra depois revela tudo isto. Eu estava recordar-me d’ *A Viagem do Elefante*, aquele grupo todo da aldeia que ele descodifica quando chega lá o elefante. Só alguém que está muito próximo do seu povo pode escrever desta maneira. Não é? Do seu povo e de viver exatamente, como estava a falar quando via Tondela aqui, de também me lembrar de uma outra coisa, e isto também é escrita do Saramago e o espetáculo.

Eu lembro-me que era muito pequenino e vinha há alguns anos, só alguns dois, três. O Telmo era alfaiate na Rua Augusto Gil e eu vinha passar uns dias a casa dele e eu vi pela primeira vez um prédio, tinha estas escadas e tudo isso. Porque lá em Tondela eram casas baixas e a casa mais alta era um sótão. As pessoas mais pobres viviam num sótão, não tinha estes andares. E toda esta intriga para um miúdo era fascinante, era fascinante porque lá na minha rua conhecíamos-nos todos uns aos outros, e ali vivia-se o imaginário exatamente destas pessoas que saíam das várias portas e que cada um de nós criava uma história para elas. Isto passa-se ainda hoje também a nível dos prédios, porque temos umas pessoas que vão desenvolvendo contato, outras há em que o espectador que é o habitante de um dos andares cria a história para aquela senhora que entrou, velhota. Outro que não nos diz os bons dias, etc. Ou seja, cria isto. Por outro lado, a coscuvilhice nacional, que é, ao mesmo tempo estarmos a ver tudo o que se passa em todas as casas. Ou seja, o diálogo está aqui, mas a coscuvilhice... Está aqui uma fechadura em cada um destes espaços que nós não temos que espreitar pela fechadura, nem imaginar, porque eu estou em cima da jogada. E portanto eu acho que este é o lado fascinante dos espetáculos. Situo-me também numa área, quer dizer que tem estas identidades todas, mas de uma forma de abordagem teatral que A Barraca nos tem habituado. Eu gosto muito que me contem uma boa história. E eu acho que cada vez no teatro, aquilo que o espectador vai procurar é que lhe contem uma boa história. A estética, sim senhor, vale, mas não mexe connosco com esta maneira. Quer dizer, não estou a falar de teatro, estou a falar cidadão comum. É que realmente a história falta-nos. E realmente... Não sei se partilhas também isto (para Maria do Céu Guerra): Para quem faz teatro cada vez mais o que é difícil é contar uma história. Porque iludir com a estética ou iludir com uns truques mágicos com as luzes no meio, picadas, etc. é mais ou menos... a gente sabe uns truques e tal e vai disfarçando e isso passa. Por outro lado não temos que nos confrontar com o público sobe o ponto de vista, aquilo é mentira o que vocês estão ali a fazer! Ou seja, eu notei! Eu notei! Porque tenho um vizinho daqueles e sei que não é aquele. Não é assim de facto, não se comporta daquela maneira. Portanto é este lado também fascinante do teatro. Aquilo que falou o João Paulo (Guerra) ... Assim rapidamente sobre *A Viagem do Elefante*, nós estávamos assim todos sôfregos, porque foi de pulso noite e dia para adaptar, mas não conhecíamos ninguém. Ninguém sobre este ponto de vista. Nem estávamos para pedir nenhum favor. Não conhecíamos a Pilar (del Río). O Luís Pastor marcou um encontro com a Pilar no café debaixo do Teatro São Luiz, e lá me encontrei com a Pilar e lá consegui conversar tudo num dia, porque ele também tem muitos livros a escrever também todos os dias. E lembro-me de lhe contarmos a história que nós pretendíamos fazer da adaptação. Ela respondeu-me de uma forma tão generosa, tão bonita. E ela começou a perguntar: “E esta parte? E esta? E aquela?” E eu só estava a falar do espetáculo em si. E ela falou de tal maneira que eu não resisti, estava a pedir-lhe autorização para a adaptação que eu tinha na mala, e disse-lhe: “A adaptação está aqui! E eu estive a ler a adaptação”, ela pôs a cabeça no sofá. Eu li algumas páginas e disse-lhe que era melhor depois ser ela a ler sozinha. E

ela dizia: Lê. Lê. E eu estava à espera que no final daquela leitura, que para mim demorou seis anos, que no final ela me desse a opinião dela. E ela disse uma coisa que também aos adaptadores, a nós do teatro, já estou a ver isto tudo a mexer! E acho que realmente para o escritor, nós também temos um bocado, no Porto, n'A Barraca, em muitos casos, é muito bom quando este desafio com a obra, ou seja, de arriscarmos e ver se conseguimos manter a alma do autor, mas...

Maria do Céu Guerra: Não perder a nossa...

José Rui Martins: ... Não perder a nossa! E só grandes escritores são pessoas mágicas. Porque há outros que são ainda verdascos, e esses lutam pela página de tinta. E depois estes outros monstros que dizem, ainda bem que viraste a página. Pronto, era esta a história, e estou muito grato por ter a sorte de ver Saramago e obrigado a vocês.

Maria do Céu Guerra: Eu só queria dizer uma coisa. Nós fizemos esta adaptação, este trabalho por duas razões. Primeiro, porque A Barraca tem um compromisso de amor e esse amor que leva à prática, e leva ao fazer, e leva a coisas terríveis, pessoais e intelectuais. Nós comprometemo-nos em mostrar ao nosso público coisas e situações, e obras do nosso país. Sem nacionalismo, sem patrioteirismo, mas gostámos de fazer, de trazer escritores portugueses, trazer os grandes que normalmente não se é capaz de trazer a cena. Os pequenos que muitas vezes não dá vontade de desenterrar e pegar assim. Para o palco as pessoas. A Pilar todos os sábados que vem aqui diz uma coisa que eu acho que é extraordinária que é: eu estou a fazer uma coisa para a continuação do que foi feito e do que continuará a ser feito pela divulgação da obra do Saramago. Mas onde eu me sinto mais viva, é todos sábados quando aí vou falar sobre a peça que está em cena, com o público vivo a falar do Zé (José Saramago), vivo a falar da obra da obra viva e de a comunicar.

Este retrato dos anos cinquenta é tão vivo, por exemplo para nós dois (Maria do Céu Guerra e João Paulo Guerra) que éramos pequeninos naquela altura, tão vivo. E o peso deste tempo era tão grande que nós que éramos crianças, infantes, meninos, o sentíamos. Mas ao mesmo tempo, nós não quisemos trazer aqui o retrato dos anos cinquenta. Não quisemos trazer aqui o retrato, nem o José Saramago quis. As relações pesadas, mórbidas, policiais, das relações humanas e o interior das casas em pleno Estado Novo, esse peso horrível, esse polícia no bolso, essa coisa sufocante. Nós quisemos trazer isso, e também quisemos trazer e espero que o tivéssemos conseguido, o que ainda permanece nas nossas casas, nas nossas pessoas, principalmente neste tipo de classes, que é gente com pouca cultura, com pouca fuga pela cultura, continua a ter esse peso. Não é só o peso económico, é um peso que uma educação, que uma situação não se pode dizer tudo. Talvez amanhã sejamos despedidos se... Em que talvez fiquemos sem emprego se... Talvez... Essa coisa tremenda que ainda há e muito. E eu trabalho na televisão e na televisão há. E há muita gente que trabalha nos jornais, e nos jornais continua a existir, e nas casas também. Portanto há muito deste silêncio e desta pedra no peito que esta gente tem. Há muito ainda hoje. Temos que lutar contra isso. Temos que denunciar isso. Temos que denunciar pela coragem pela verdade e por formas organizadas de o fazer, claro. Mas eu sinto que há uma grande ponte entre esta história da *Claraboia* e esta gente que vive na *Claraboia*, esta gente que só realmente se salva, o Silvestre porque tem uma ideologia e as velhinhas lá de cima porque têm uma paixão pela arte, pela música, como diz o Eduardo Lourenço, pela maior das artes. E são estas duas coisas que fazem com que as pessoas se salvem deste mundo, deste lodozinho em que as outras todas estão. Portanto é uma razão, é a razão porque nós realmente quisemos fazer esta peça, porque conta uma história e nós temos esse compromisso com a história, mas também conta a nossa história de hoje. Interpela o nosso presente e o nosso passado. Agora gostava que vocês fizessem perguntas a estes dois senhores. Eu já disse o que tinha a dizer. Se houver perguntas, claro. E era bem bom que houvesse!

Luís Viegas: Com esta cenografia é possível ver *Claraboia* em Tondela?

Maria do Céu Guerra: Estás-me a perguntar a mim? (risos) A gente gostava muito, mas é muito complicado. Porque isto demora muitos dias a montar e a desmontar.

João Paulo Guerra: Isso é um aspeto estruturante deste espetáculo que é o cenário. Eu lembro-me das conversas que nós tivemos e a Céu a primeira vez que me falou da *Claraboia*. Admitia-se fazer isto num prédio. Havia muitas ideias... E o José Manuel Costa Reis disse: “Não! Eu ponho-vos no palco! Eu ponho toda a gente no palco!” E fez esta maravilha! Este

cenário extraordinário! Pôs aqui seis famílias! Dezassete pessoas ao mesmo tempo no palco d'A Barraca! É extraordinário! Em planos diferentes! Isto é de facto uma grande construção!

José Rui Martins: Eu disse uma coisa ao Luís que no final do espetáculo não o deixei com tanta pena de ele não ir a Tondela...

João Paulo Guerra: O quê?

José Rui Martins: Porque realmente um espetáculo destes estar numa sala muito tempo a circular, ele está em Tondela e em toda a parte do país. Porque o espectador que aqui vem leva-o na sua cabeça para todos os lados, também a cenografia, que ainda que não sendo transportada, nos obriga, não podemos dissociarmo-nos dela. Mas vamos sonhar efetivamente quando tivermos o pensamento do sapateiro (Silvestre) nos sonhos não é? Nós vamos ter o sapateiro a falar connosco, vamos estar na casa ali! Nesses sonhos vai aparecer este cenário. Vai aparecer um sofá vermelho. E por outro lado, se há alguém neste país que pode fazer isto é A Barraca, porque a portabilidade com que a Céu e o Hélder têm feito os outros espetáculos, merecem fazer este em betão.

Maria do Céu Guerra: Eu escrevi uma carta às câmaras e aos professores, e às bibliotecas. A Barraca escreveu uma carta a dizer que nós passámos a vida a transportar os nossos espetáculos para todo o lado, agora pedimos-vos que venham vocês cá. Tivemos este devaneio de fazer um espetáculo...o primeiro espetáculo, penso que da nossa vida que não se pode transportar. Já merecemos! E temos tido algumas respostas. Umas camionetas que aparecem aí... várias...

João Paulo Guerra: Isso também foi uma fase da adaptação do romance para teatro, primeiro foi escrever o texto, e o texto era plano, um texto em papel. Depois começaram os ensaios de leitura no bar, ou seja falar, e aquilo começa a ter voz. Depois passam para aqui (sala 1) e passa a ter corpo e movimento. E depois com o cenário começa a ter um contexto, um sítio onde as coisas acontecem.

Portanto para mim foi uma experiência fantástica, esta construção sucessiva. E agora vim ver, e mais ainda,- cada vez a gostar mais.

Maria do Céu Guerra: Nós temos tido muito boa aceitação. Porque tens muitos lados, quer dizer, tem um lado que é o jogo, as pessoas vão acompanhando o jogo, agora aparece aquilo; agora avançasse mais um bocadinho da história daqueles; esse lado lúdico. – Depois há um levíssimo fio condutor, que é o fio da calúnia. Depois há meninas novas, gente nova em conflito, conflitos diferentes dos que são hoje, mas não deixam de ser interessantes. Nós temos tido uma ótima aceitação. Os jovens adoram!

Paula Coelho: Eu posso documentar isso, eu estou todos os dias, desde o início da carreira do espetáculo, que se faz três meses na próxima semana (em cena desde dia 10 de dezembro de 2015), à porta, à saída do espetáculo, estou muitas vezes na entrada, e estou sempre no final do espetáculo, e portanto recebo, além das palavras que as pessoas dizem e, é um orgulho, e é uma satisfação muito grande, porque, a Maria do Céu Guerra sobretudo, toda a gente que trabalha nesta casa, mas a Maria do Céu tirou leite das pedras e este espetáculo existe porque ela existe. Nós não tínhamos se calhar condições para fazer um monólogo, e ela fez um espetáculo com esta dimensão, com este cenário, com este autor, com este adaptador, com estes atores e com este brilho. Estamos a fazer um trabalho de um nobel, mas o nobel foi muito bem tratado. E isto é preciso que se saiba! É preciso que se diga! Porque ela fez uma encenação, fez uma dramaturgia extraordinária, a partir de um ótimo texto, a partir de uma ótima adaptação, mas fê-lo. E fê-lo contra tudo! Não foi contra todos, porque nós também estamos cá e também fizemos com muito gosto.

Maria do Céu Guerra: Se vocês não tivessem cá...

Paula Coelho: ... Mas... fez contra tudo! Com toda a situação, era contra isto. Era tudo o que A Barraca não podia fazer. E mais uma vez, foi porque a vontade de ferro está aqui. Está muito bem representada. E é extraordinário, porque é uma vontade de ferro sem dimensão.

Maria do Céu Guerra: Sabes que há uma coisa que é verdade, que é assim, tu se tens amigos não morres sozinho, se morreres sozinho, estão lá no dia seguinte a olhar para ti. E realmente este trabalho pode ser por: a amizade do Zé (José Saramago) que era de facto nosso amigo, e que se reflete na amizade da Pilar (del Río), porque a Pilar não deixa de o dizer: O Zé

era muito vosso amigo! O Zé gostava muito de vocês! E portanto, ela quis ajudar e incentivar a que este espetáculo se fizesse. Esse é um caso.

Depois, em segundo lugar e talvez em primeiro, esta equipa de pessoas permitiu que o espetáculo fosse feito. Em condições muito difíceis! No primeiro dia de ensaio do espetáculo eu expliquei às pessoas que só podíamos trabalhar dois meses. Isto olha-se para esta peça e... eu desafio estes grupos de Lisboa com mais dinheiro, a fazer um espetáculo como este, desta dinâmica e deste esforço, neste tempo. Foi completamente impossível. É verdade que nós trabalhámos brutalmente, é verdade que nós dividimos tarefas, é verdade que este senhor (João Paulo Guerra) veio cá todos os dias acompanhar-nos, apoiar-nos, mudar o texto se fosse preciso, alterar, pôr uma página, pôr outra. É preciso que se diga que os atores estavam disponíveis para trabalhar o que fosse preciso. Também é verdade porque eu ensaiei casa-a-casa. Ele praticamente não se viam, nem sabiam o que é que estava a acontecer nas outras casas. Sabiam pelo texto... Com os conflitos... para não haver contágio! Às vezes as companhias contagiam-se e representam todos da mesma maneira. Aqui era preciso que estas pessoas vivessem de porta fechada uns com os outros. Então, a gente ensaiava o Adérito (Lopes) e a Sónia (Barradas) de manhã. Ensaiaava outra à uma hora da tarde. Ensaiaava outra... e quase só na última fase em que tínhamos a casa feita, a estrutura feita, é que eles começaram a ver para poderem ir visitar-se; quem é que visita quem? Quem é que corta aqui? Quem é que mexe ali?

E depois, é verdade que foram divididos os móveis para cada casa e foi dada a cada casa a possibilidade de arrumar a sua casa. As pessoas puderam, quase todas, organizar o seu espaço de modo a que se sentissem que era a sua casa, a casa da sua personagem. Trouxeram coisas de casa. As pessoas trouxeram as suas coisinhas e fizeram o espaço de maneira a que depois dos ensaios se sentissem ali como na sua casa, quando cada personagem já estava construída. Isso fez com que as pessoas também se apaixonassem pelo projeto. E sem essa paixão este espetáculo por mais que eu esperneasse e quisesse fazê-lo, não era possível.

Paula Coelho: Eu estava a falar, na determinação do fazer. E sei como as coisas se fazem. Mas também estava a falar do que recebo todos os dias, o que as pessoas dizem e os olhos que trazem. E vêm muitos jovens ver o espetáculo, quando estou a falar de jovens, estou a falar de quinze, dezasseis anos, por aí fora, aos trinta. E as pessoas gostam imenso do espetáculo e fazem questão de o dizer. Os profissionais de espetáculo têm sido muitos a vir ver o espetáculo, e ainda agora saiu daqui o Rui Luís Brás que mandou um abraço a todo o elenco, tinha um compromisso, mas veio cá de propósito e adorou o espetáculo. E por outro lado, as pessoas depois de verem o espetáculo e de verem este betão, perguntam, Não podem ir a Coimbra? Não podem ir à Moita? Não podem ir com este espetáculo ali e tinham tanto público? E nós de facto mandámos cartas e não sei quê. Mas as pessoas habituaram-se a que A Barraca fosse a todo lado. Nós dizemos-lhes, não, não podemos, temos dezoito atores, temos um cenário enorme, e a dificuldade de montagem do cenário, porque são dias. E as pessoas ficam muito tristes e dizem: “Mas as câmaras têm dinheiro para isso!” ... Mas nós não...

Maria do Céu Guerra: Mas como Zé Rui (José Rui Martins) diz, essas pessoas levam para casa este espetáculo.

José Rui Martins: Há aqui uma questão, a tal leitura contemporânea... Isto não é uma coisa só dos anos cinquenta! Este senhor (personagem: Paulino Moraes) que vem aqui, hoje vem com um cartão gold. Aquela menina (Cláudia) que ali está, ele vai mexer-lhe, mas vai pedir para ela aderir ao partido dela, para ela ter um lugar no governo, num departamento industrial. E portanto ela também se confronta com os pais sob o ponto de vista do que é vencer na vida, mas o que é vender a alma. Há aqui várias leituras, consoante a idade que se tem.

Maria do Céu Guerra: E isso provoca o tal silêncio, provoca o tal segredo, o tal peso...

João Paulo Guerra: Também há coisas de atualidade num texto dos anos cinquenta. Há factos da atualidade que transportam os anos cinquenta para o nosso tempo. Por exemplo, condecorar o senhor que censurou o José Saramago, que a única coisa que tem na vida de notável, de público e de conhecido é ter censurado o José Saramago, e leva uma comenda da república portuguesa. O indivíduo que lhe dá esta comenda é de facto um inquisidor medieval.

Maria do Céu Guerra: Mas ele fez outra coisa muito importante, que é não ter dito que foi o Cavaco que o impulsionou a censurar o Saramago.

João Paulo Guerra: Pronto, é por isso que ele leva a comenda.

Maria do Céu Guerra: É por isso que ele leva a condecoração. É por não ter dito na devida altura que foi o senhor presidente da república que o mandou fazer isto. Essa é que é a verdade. Não disse! Foi um censor bem-educado. Bem treinado... (risos)

José Rui Martins: Mas também se ele tivesse dito, o Cavaco às tantas condecorava-se a ele próprio. (risos)

Maria do Céu Guerra: Mais motes para conversa!

Espectadora: Eu gostei imenso! E foi muito importante agora esta conversa convosco. Porque de facto esta peça tem história, mas tem a história vivida numa modernidade extrema, que é qualquer coisa de facto que é preciso saber muito para fazer isso, para que todo o cenário tenha todos os rodriguinhos da época, os aspetos, a estética, mas transporta-se para nós. Até a humanidade de todas estas famílias, destas pessoas, é vivida por nós, e quando agora disse também que as pessoas trouxeram as suas coisas para a casa, isto é muito importante

Maria do Céu Guerra: Algumas...

Espectadora: Sim, algumas. Porque a gente sente. Eu senti que as pessoas estavam na casa deles. E também senti, por exemplo, lembrei-me do meu prédio em criança, eu via aqui algumas famílias do meu prédio de criança. Mas também, no prédio atual, muitas pessoas representadas. A forma de viver... E isso é uma arte de fazer teatro, de uma forma espantosa. Eu gosto muito de cinema, mas fico encantada como é que o teatro consegue esta comunicação e esta ilusão do real. Apenas com planos, com pormenores, com uma capacidade de imaginar, uma capacidade simbólica.

José Rui Martins: Está ver o que nós gostávamos que a senhora fosse crítica de teatro em Portugal, que não há! (risos) Não há! Isso que a senhora fez, foi uma reflexão teatral. A sua abordagem é de uma clareza para quem faz teatro.

Espectadora: Eu não sei nada, mas foi o que eu senti.

José Rui Martins: É um bocadinho como o sapateiro (Silvestre).

Espectadora: É uma figura espantosa o sapateiro!

João Paulo Guerra: E a grande questão depois de vermos esta peça é que "O dia em que será possível construir sobre o amor ainda não chegou.". Continua ainda a não ter chegado. Embora tivéssemos passado lá por perto.

Maria do Céu Guerra: Eu gostei do que disse (para a espectadora) também porque acho que fez também alguma referência, a menos que eu esteja enganada com as suas palavras, a uma coisa que é o real, ou a comunicação do real consegue-se na minha maneira de trabalhar, em que eu acredito, duas maneiras, uma é não imitando o real. E outra é tentando transportar do palco a quem nos está a ver uma palavra que é pecado: a alma do que lá está. A alma daquelas pessoas. A sinceridade. A verdade. Mas nunca imitando! Nunca imitando! Nós aqui fazemos coisas...se vocês repararam, e reparam com certeza, são minimalistas, são repetitivas, são ... Devia-se correr o risco de dizerem: Então eles estão sempre a comer sopa? Estão! Aquelas velhas estão sempre a comer sopa. Na obra do Saramago a sopa é importantíssima. Está-se sempre a comer sopa. E muito embora aqui não se fale muito em sopa, o comer no povo dos anos cinquenta, era comer umas sardinhitas, e sopa! E com a concha... E eu acho que é um bocado isso.

Eu fiquei contente com o que disse, porque pareceu-me que estava a dizer isso. Pareceu-me que estava a dizer que não se pretendia estar a imitar o real. Pretendia-se refleti-lo. Transpô-lo. Outras coisas. Interpreta-lo.

José Rui Martins: Eu acho que é muito redutor estarmos só a pensar em Portugal nos anos cinquenta... Eu acho que este espetáculo é em Londres, é em Madrid, em Paris, é todo esse mundo fora. Exatamente. Permite ao espectador ver os seus anos cinquenta, ver a sua contemporaneidade. O que também torna universal a literatura é isso. Toda essa capacidade de situar o leitor...

Maria do Céu Guerra: Agora vou-vos contar uma coisa que é um fantasma do adaptador. Mas que eu acho que é uma história tão bonita, tão bonita, que eu tenho que vos contar. Uma vez que ele está aqui, eu tenho que vos oferecer esta história, que é assim,- quando fizemos isto, o nosso cenógrafo enganou-se, e transpôs esse engano para o fabricante do cenário, e todos estes andares tinha vinte centímetros a mais. Estes socacos estavam

sobredimensionados. Quando chegámos aqui o cenário não cabia. Resultado,-isto foi tudo para trás, foi serrado, e voltou.

De repente, a gente verificou que as pessoas que estavam, por exemplo, no primeiro andar, não podiam ter nenhuma ação enquanto estes estão aqui a representar e vice-versa, sujavam a ação do outro. E a dramaturgia que estava feita para que os andares fossem independentes, portanto,- eu podia ter aqui o Henriquinho aos saltos e aos pulos e podia ter ali o Paulino a namorar com a Lídia e, podia não ser de muito bom gosto a sobreposição, mas não fazia mal. E podia até haver momentos em que estavam todos ao mesmo tempo a fazer, e não fazia mal.

E de repente, fazia mal! Fazia mal, porque havia tipo cá em cima com um pé na cabeça do outro. (risos)

Então, eu fui obrigada a mudar a dramaturgia e a pedir ao João (Paulo Guerra) para estudarmos em conjunto essa forma de mudarmos as coisas, mas sem mudarmos o essencial do discurso. Só que, quando estava aqui uma cena, não podia estar ali. Por isso tinha que passar para ali (para o outro lado do prédio). E o discurso que estava organizado assim, agora tinha que ser organizado assim. E eu todos os dias mudava coisas. Os atores já estavam doidos! Já estavam doidos! Já estavam ofendidos comigo! Não! Muda para ali! Muda para aqui!

E um dia o João (Paulo Guerra) manda-me um e-mail a dizer assim: Esta noite sonhei com cenas a voar. (risos) Sonhei com cenas a voar de um andar para o outro. (risos) E com pessoas a tomarem o pequeno-almoço depois do jantar. (risos)

Porque às tantas era preciso mexer nas coisas (nas cenas), mas para uns era manhã e para outros era noite. Como é que vamos fazer!? (risos) Foi tão divertido! Eu gostei tanto!

José Rui Martins: Nesta parte, em que temos o respeito pelo escritor, o respeito que lhe temos e a afinidade, também dois dias antes da estreia de *A Viagem do Elefante* em Figueira de Castelo Rodrigo (29 de junho de 2013) eu levantei-me com um pesadelo muito grande, mas tive que contar às outras pessoas, porque quando estávamos para fazer a estreia, eu fazia de rei no espetáculo e o José Saramago apareceu e não me deixou fazer. (risos) Achou que eu não tinha mãos para aquilo. (risos) E eu disse-lhe: “Não, não. Quem faz sou eu! Quem sabe o texto sou eu!” (risos) Mas ao mesmo tempo, eu tinha o texto preso por cuspe e foi uma alegria de sonho. Começou por ser um pesadelo, mas passou para uma alegria. Porra! Vou falhar! (risos)

Maria do Céu Guerra: Isso é tão engraçado, porque realmente as coisas às tantas são pesadelos, são sonhos...Mais coisas? Puxem isto para outro lado!

Espectadora: Eu gostava de perguntar que é outro lado, mas pode não ter interesse nenhum, quer dizer, a Batalha está registado, os Jerónimos estão registados, não sei quê está registado, e eu agora pergunto: Faz-se uma peça destas, com um cenário destes, com uma gente destas, eu posso ver a Palmira Bastos ainda hoje gravado, e queria saber se alguém está a fazer alguma coisa para fixar isto na memória dos outros, porque eu vou para casa, mas daqui a dez anos se calhar já não vou a casa e os meus depois não sei o que é que vão ter, não sei...

Portanto, eu penso, tenho estado sempre a pensar, nem sei se deveria perguntar isto. Não sei se alguém já vos comunicou, se alguém já vos contactou. Porque faz-me impressão que uma peça destas não seja devidamente gravada para ficar para o futuro. Ainda ninguém se lembrou disso? Ainda ninguém vos bateu à porta?

Maria do Céu Guerra: Nós todos os dias nos lembramos disso. (risos) Todos os dias nos lembramos e todos os dias pensamos que é assim, uma coisa é colocar ali uma coisinha (camara) para gravar, para registar. Outra coisa é ter uma televisão, ou uma empresa de televisão que se interesse por fazer uma obra a sério, que possa preservar as coisas mais importantes, quer da encenação, quer do texto, quer do acting, uma coisa bem-feita. Mas isso, nós não temos em Portugal nenhum... Nós podemos bater a todas as portas. Uma coisa que ficou instalada em Portugal que é,- o teatro na televisão, como dizia o outro génio jamais! (risos) Nunca mais haverá teatro na televisão! Talvez estrangeiro, mas português nunca mais haverá porque o Moniz (José Eduardo Moniz) não quer, o Balsemão (Francisco Pinto Balsemão) não quer. Não quer! Não querem! Porque querem novelas...

Depois, pedir a uma empresa... Eu por acaso ontem aconteceu-me uma coisa interessante é que eu estou a fazer uma novela que devia acabar em julho, mas eles resolveram partir aquilo ao meio e fazer duas partes e não sei quê... E... parte das pessoas vão acabar antes,

e eu faço parte dessas pessoas que vão acabar antes. E o diretor veio-me pedir desculpa e dizer, - isto é uma pena...é uma coisa de gestão... Somos doze, sou eu, o Nicolau (Breyner), é um cenário todo que tem que ir embora. E eu comecei a olhar para ele e pensei, se eu aproveitasse esta desculpa, estas desculpas, ele é um dos diretores da TVI, se eu aproveitasse estas desculpas e disse-se: Olhe! Vamos fazer um negócio! (risos) Eu não o mando prender! Não lhe ponho um processo, que era o que eu devia fazer, nem lhe peço indemnização por me terem prometido uma coisa que ia até julho e afinal vai ser até abril. E vocês filmam esta peça! Mandam cá uma equipa, estudam connosco, nós estamos quinze dias a trabalhar e vocês filmam!

E ainda estou a pensar como fazer isso!

Não é?

José Rui Martins: Claro!

Maria do Céu Guerra: Porque acaba por ser uma troca, por ser uma coisa em que ficamos todo bem. E se calhar é o meio que nós temos de ter uma obra como deve ser. Porque nós não temos esses meios! Nós não temos possibilidade de mandar vir aqui uma equipa de televisão fazer isto, não é?

José Rui Martins: É que o registo de teatro para a televisão, longe de se pensar que é duas camaras e toca a andar... Realmente há outra linguagem para pôr isto! Normalmente e daí as experiências serem muitas vezes frustrantes para o próprio espectador, porque são fraudes! Fraudes, não é por causa da responsabilidade dos grupos. Fraudes, porque vêm aqui, metem duas camaras a varrer e toca a andar. Quando exige que o João Paulo e a Céu vão com condições para fazer isso bem.

Ou seja, se há na RTP 2 como estava a Céu a falar, peças estrangeiras que passam lá, que não faço ideia quanto é que custam., mas custam muito dinheiro. E realmente vê-se as excelentes realizações que nada têm a ver com esta linguagem e esta proximidade. Ou seja, nós não queremos em nenhum teatro que venham aqui registar isto. Queremos que tratem com dignidade o trabalho que aqui está, para que ele depois tenha outro formato.

Por outro lado também há aqui uma coisa, estamos a falar das televisões...o serviço público que nós prestamos e que recebemos, pouco, muito, ou assim-assim do ministério que devia ter em primeira estância essa preocupação. Ou seja, daquilo que financia, devia haver contratualmente quando eles nos dão apoio; mas, temos o serviço e o equipamento e umas pessoas para depois irem registar isto, para ficar...

João Paulo Guerra: Para ficar! É o que diz aquela senhora, - hoje ainda podemos ver a Palmira Bastos.

Paula Coelho: Ainda houve durante muito tempo realizadores de televisão que filmavam teatro para televisão, para ser emitido na televisão.

Maria do Céu Guerra: Mas isto é assim... transportar este cenário com todo o rosto do olho do espectador... Um realizador que pudesse ser a claraboia, olho grande sobre o prédio, seria fantástico! Primeiro, insonorizar esta casa significava não se ouvirem os elétricos e não se ouvirem os miúdos a baterem à porta e não sei quê. Isso é uma coisa. Mas podiam levar isto tudo para um estúdio de televisão. Simplesmente, esses estúdios de televisão estão cheios de tralha e às vezes não está a ser utilizado. Podia-se fazer isso. Com os silêncios e não sei quê. Não lhes interessa! Não lhes interessa! Quer dizer, não lhes interessa. Só lhes interessaria uma coisa mafiosa. Por isso é que eu estava a brincar com esta história do diretor da TVI. Do estilo: - Pá, eu não digo ali no jornal que vocês se portaram mal aqui com a malta e vocês filmam-me lá a peça. Mas não entrava na grelha! (risos)

Bem amigos, vocês não têm mais nada para nos dizer... Têm muitas coisas, mas agora não vos apetece e a gente tem que se ir preparar para o próximo espetáculo.

Muito obrigada! (aplausos)

m)A Barraca, 05 de março de 2016 – Em diálogo com Pilar del Río, Maria do Céu Guerra e o elenco de *Claraboia*.

Maria do Céu Guerra: Hoje temos a presença da grande, enorme, maior atriz portuguesa, que nos deu o prazer e a honra de estar aqui connosco, Eunice Muñoz. (fortes aplausos)

A outra situação é que temos aqui um grande grupo alentejano que veio em grupo, em camioneta assistir a este espetáculo respondendo à nossa solicitação. Nós não podemos sair daqui porque este cenário é indismontável, venham vocês cá! Muito obrigada por terem vindo! (aplausos) Com esse grupo, veio o presidente da câmara de Castro Verde a quem também agradecemos.

Depois, é hoje o último debate, talvez, não sei. É possível que a gente na próxima semana prolongue, se a comunicação social nos der apoio a chegar aos ouvidos do público. Temos pena de deixar este espetáculo com casas tão lindas. Mas estamos a entrar na reta final deste espetáculo. Nós tivemos ao longo de todas estas semanas a presença de Pilar del Río, diretora, presidenta da fundação José Saramago a orientar debates com escritores e personalidades conhecedores da obra José Saramago e que vieram aqui assistir ao espetáculo.

Hoje, como presumível último debate, a Pilar sugeriu que fossem aqueles que durante este tempo de debates não falaram os interlocutores do público, só falaram através das palavras do autor, os atores. Que são sempre os que falam através das palavras dos autores, e falam muito através das palavras dos autores, mas também dizem de si.

Este espetáculo tem uma grande dívida de gratidão para com a Pilar, foi ela que permitiu que o espetáculo se realiza-se, entusiasmando, incentivando, quebrando alguns tabus que existiam entre nós e algumas instituições que nos poderia ajudar. E a ela nós temos que lhe agradecer também.

Vamos começar o debate orientado como sempre pela Pilar del Río e com a presença dos atores todos que falarão hoje, finalmente, tudo aquilo que quiserem sobre o espetáculo, sobre o Saramago, sobre a obra, sobre o teatro. Muito obrigada! Nós não vamos demorar nada, é só o tempo de nos sentarmos aqui e iniciarmos. Se quiserem ir ali fora num instante, mas é mau, porque abrem aquilo vem um frio de cão. (risos)

Vamos pôr aqui a mesinha...

Pilar del Río: Boa tarde! Podia falar um bocadinho melhor que a Carmen, mas sabem, neste romance *Claraboia* há um momento em que José Saramago diz, - os espanhóis por mais que queiram falar português, falam muitíssimo mal. Eu moro em Portugal, em Lisboa há muitos anos e não consigo falar português, e ainda bem. Porque os espanhóis quando tentam falar português, o português escorre sangue. Nesse momento eu prometi ao meu marido que o português nunca vai sofrer por causa de mim. Posso trabalhar em português, traduzo de português para espanhol, traduzo não só livros do Saramago, mas também de outros autores. Traduzo os livros para Espanha, mas também são publicados no México, na Argentina, na Colômbia...Enfim, tudo isto para me desculpar por não falar português.

Mas mesmo assim, posso mostrar todo o meu agradecimento para a Maria do Céu Guerra e para estas pessoas (todo o elenco) que numa época que nos querem pequeninos, pequeninos, cada dia mais pequeninos... Lutaram por algo grande! Não só por comemorarem ontem quarenta anos de trabalho teatral (aplausos). Quarenta anos de Teatro A Barraca! Mas também são capazes de evocar grandes obras, ou talvez obras como neste caso que não são assim tão grandes, *Claraboia* não é o *Memorial do Convento*, e Saramago fez uma grande obra, não uma obra grande, mas uma grande obra, que eles (elenco) conseguiram fazer melhor.

Então, dá-me muito medo. A Paula (Coelho) dizia-me que quando se anunciou que A Barraca ia fazer a *Claraboia*, alguém de Espanha enviou uma mensagem a dizer: Não estraguem a obra por favor!

Posso dizer como espectadora que a obra não só não está estragada, mas está tridimensional. Talvez fosse bom, já que sabemos o que o Saramago queria dizer com esta

forma de vida no interior do país, através do interior de uma casa e de umas pessoas. Talvez seja bom também ouvir estas pessoas que porque são artistas são criadoras, sabem expressar-se e vão-nos dizer o que é que sentiram a contar uma parte de nós e uma parte de Portugal. Maria do Céu Guerra queres começar como diretora?

Maria do Céu Guerra: Eu, durante todos os debates falei e às vezes de mais. Para acompanhar o debate... Eu acho que já falei muito! O elenco é que é interessante que fale agora. Também para nós que estamos aqui ouvir cada um. A dizer da sua experiência, é muito interessante, estamos no fim...é mais interessante serem eles a falar.

Como encenadora só quero dizer uma coisa, achei que José Saramago escreveu este livro um bocadinho para responder noutro plano, e num plano talvez meio desagradado à chamada comédia portuguesa. A comédia muito fabricada pelo Estado Novo, com muito otimismo! As caixeirinhas casam com os doutores, e tudo acaba bem. Até as maldades são umas maldadezinhas pequeninas. São ingénuos! São um povo ingénuo! Um povo bom! Um povo como o Salazar queria! E, eu acho que ele (Saramago) escreveu uma obra que tenta mostrar o outro lado, um lado interior destas casas, um lado pesado. Rimos em muitos momentos, mas é um lado pesado, um lado triste. Um lado de pessoas com uma pedra no peito e um polícia no bolso. Estão sempre angustiadas.

Fiz esta interpretação, fiz esta leitura. Tentei passar para o palco. Já que temos tanto cinema e às tantas tanta dramaturgia de um tempo português tão apologético, escrito de uma maneira tão apologética, tão feliz. Eu gostei de pensar que também era interessante dar este lado, que me parece que é o discurso principal. Talvez o discurso principal da obra. Pronto, só para dizer o que é que eu fiz.

Pilar del Río: Esta obra foi construída com... cada pessoa foi trabalhando em seu andar, em sua casa. Então, temos o texto de Saramago e a própria vivência. Por exemplo: não vou começar pela esquerda, porque coitado, não o vou obrigar a começar (na ponta da esquerda está o pequeno Guilherme Lopes, que interpreta Henrique em *Claraboia*)

Então, vou começar pela direita, por ti (João Maria Pinto, é o sapateiro Silvestre em *Claraboia*) Como é que construístes a tua personagem?

João Maria Pinto (sapateiro Silvestre de *Claraboia*, rés-do-chão esquerdo): Boa tarde a todos! Saudações alentejanas! E façam boa viagem de regresso!

Na minha rua tínhamos dois sapateiros. Fizeram sempre parte da minha infância. Eu devo dizer que um deles tinha dezassete ou dezoito filhos, que era uma coisa assustadora. Naquela época a educação sexual era uma coisa muito distante ainda (risos). E o outro sapateiro era aleijado.

Era muito curioso, porque aprendi imenso com eles. E de facto tinham esta filosofia que se diz aqui no fim, quando o Silvestre diz: “Falou o sapateiro! Se alguém me ouvisse diriaquem é este homem que sabe tanta coisa? É um doutor?” E esta coisa que está associada aos sapateiros em parte é verdade. Eles são sempre um bocado filósofos da vida. Pelo menos da vida popular.

Curiosamente esses dois sapateiros, um deles, volta e meia ia preso. Porque passava o dia inteiro a vociferar contra o Salazar... Depois a mulher ia atrás dele. Era um pandemónio! Os filhos agarravam-se a ele: “Oh pai cuidado!”; Depois lá vinha a PIDE e levava-o, depois lá voltava...

E isto serviu para mim como, digamos, como uma baliza, como um apoio. Pelo menos psicológico para poder construir esta personagem, que com este décor em qualquer lado do mundo é bonito. Muito bonito.

E graças ali à senhora dona Maria do Céu Guerra, que é aquela máquina a encenar, não só a representar como a encenar, que nos dá as dicas todas, e agora vai por ali, e corta por ali! E a gente foi construindo com muito prazer. Depois com o grande prazer de trabalhar aqui com o Ruben (Garcia), que já estou habituado com ele, e a gente faz uma parelha em que a coisa rola muito bem. Pronto, era basicamente isto que eu queria dizer. Já me fartei de falar, agora eles que falem.

Paula Sousa (Justina de *Claraboia*, 1º esquerdo): Foi ótimo! Eu tive nove anos n’A Barraca e depois há uns anos que fundei um grupo que é o Teatro Esfera. E agora voltei!

Eu ainda não tinha dito isto... eu senti-me a voltar a casa! Eu senti-me muito bem! Num período que está difícil para o teatro... Senti-me muito bem!

Adorei ser dirigida pela Céu. A Céu está a defender-nos ao máximo. Nós muitas vezes nos ensaios não estamos a perceber muito bem o que ela quer, mas depois vamos para casa e, Espera aí, já sei! Tem toda a razão!

A Justina... quando li o livro apaixonei-me logo por esta personagem. E inspirei-me muito na minha avó. Lembro-me da minha avó sempre muito nostálgica, sempre parada, não sabíamos o que é que ela estava a pensar, sempre muito triste. Portanto, trouxe-a um bocadinho para aqui.

Depois tinha o problema de me despir, que também foi ... (risos)

Pilar del Río: É um problema! (risos)

Paula Sousa (Justina de *Claraboia*, 1º esquerdo): Eu não tinha o hábito de me despir assim! (risos) Mas correu bem!

E o público quer-nos bem. E eu senti-me bem.

Maria do Céu Guerra: Deixa-me só dizer uma coisa! Paula (Sousa) eu acho que tu tiveste uma oportunidade de ter uma experiência muito bonita, que poucos atores têm essa possibilidade. Fizeste uma peça em que entras em três ou quatro cenas apenas, que nós vimos logo desde o princípio. E pela própria lógica da encenação e pela força da tua interpretação, tu estás em cena quase a peça toda, calada, e a transitar com a tua dor de um lado para o outro, e com a fotografia da menina. E conseguiste exprimir-te, talvez até mais, no silêncio.

Os atores não costumam ser assim, os atores exprimem-se pela palavra. O que é que tens a dizer sobre isso?

Paula Sousa (Justina de *Claraboia*, 1º esquerdo): Aquilo que eu sinto, é que criei um estado, nostálgico. E depois as cenas são pequenas, mas têm muita coisa. Têm pontos muito altos. Numa, começo a rir à gargalhada e acabo completamente em baixo. Foi pôr-me à prova também! Foi mais pôr-me à prova num trabalho que ainda não tinha feito.

Espectadora: Como é que uma cena (violação) destas arranca risos do público?

Sérgio Moras (Caetano de *Claraboia*, 1º esquerdo): A minha explicação para isso, é que o riso das pessoas, é um riso nervoso que as distancia da cena. A cena é tão violenta que as pessoas, a defesa que têm é rirem-se. Eu quero-me rir disto, eu não quero acreditar que isto se está a passar à minha frente.

É uma distanciação que as pessoas fazem da cena. Uma cena que é naturalmente dramática, dura, tensa, densa. E acho que isso causa uma impressão... Nós tivemos vários tipos de reação. Nós tivemos do silêncio absoluto às gargalhadas.

Espectadora: Eu acho que fez uma personagem fantástica da época! E embora eu não tenha nascido ainda, eu nasci quatro anos mais tarde, em 1956, estava a reviver. E de facto, não ri nada, não me apeteceu mesmo nada rir, porque sei que aquilo era o real, era o que se passava com aquela mulher. Acho que fez uma personagem fantástica! É só o que eu tenho a dizer! E de facto não me deu vontade de rir, mas possivelmente outras pessoas... Até porque nós ainda não nos conseguimos libertar daquele género, são sete gerações, em que o sexo era pecaminoso. Portanto, tudo isso tem a ver, é um fervilhar. Eu adorei a sua personagem (para Paula Sousa). É só o que eu tenho a dizer. Adorei todos, mas adorei a sua personagem. Disse muito em silêncio.

Pilar del Río: Sabe, houve dias que as pessoas riam, houve dias com silêncio, e houve um dia em que houve um grande aplauso. Porque a tensão maravilhosa, e saber que isto foi uma parte da nossa vida, no ano de 1952 e agora, então, as pessoas ficam sempre tensas. Por exemplo, um aplauso com um silêncio quase religioso, ou com risos, é maravilhoso.

Há aí uma personagem que também... coitada... Quer dizer, quando a Cláudia já arranjou trabalho, o seu Anselmo também está bem, “e eu?” Este “eu” que significa que não tem saída por parte nenhuma. Como é que construístes a tua personagem?

Lucinda Loureiro (Rosália de *Claraboia*, 2º direito): Eu vou um bocadinho de encontro ao que aquela senhora estava a dizer. Eu ainda não tinha nascido nesta altura, mas nasci e vivi em Viseu. Frequentei muito uma aldeia, uma vila, que era a vila Santar, e, esta realidade cinzenta, esta mesquinhez, estas maldades, eu vivia, e devo dizer que ainda sinto muito isso quando lá vou.

Eu pensei muitas vezes, e ainda hoje penso na minha empregada, que era um bocadinho assim... dura! Para se aguentar perante a vida. Eu acho que aquela natureza dela era mais uma defesa que ela tinha. As mulheres lá em cima, em todo o lado, mas lá em cima elas têm uma fortaleza especial. São elas as donas da casa. As que vão para a frente. Mais que os homens. E então, eu fui buscar um bocadinho disso, mesmo às vezes com alguma musicalidade que me saía da personagem, é um bocadinho lá de cima, do norte, é um bocadinho popular do norte. Depois em relação a este eu. No princípio, quando a gente leu aquilo, não ligámos muito à situação e ele próprio também não. Mas depois comecei a ver, e também pela encenação da Céu, claro. – Cada um tem uma tragédia em si. Eu posso estar muito contente, mas esta mulher acho que é uma solitária, é sozinha. E uma das razões que eu fico sempre a pensar é – o que é que o público pensará desta mulher que no início começa... Eu tento dar uma ligação entre o princípio e o fim, quando ela começa o dia e acaba o dia. Muitas vezes penso, o que é que será que o público está a pensar? Está gaja que passa o tempo todo a tarararararara e vai à cozinha, e vai a não sei quê... E de repente fica ali sentada sozinha naquela mesa. Eu própria penso, o que é que eu estou aqui a fazer? O que é que eu transmito? Transmito cansaço? Solidão? Portanto eu acho que esta mulher... é por isso que ela diz sozinha este eu. Quem sou eu? Eu estou aqui a sustentar só isto, e a sustentar esta casa... Ele (Anselmo) vai-se desviando pelos caminhos do futebol, e pronto, sou eu que tomo mais conta dela (Cláudia).

E depois, só dizer isto assim muito rapidamente: Eu nunca tinha trabalhado na Barraca. O convite da Céu foi obviamente para mim, porque também conhecia mal a maior parte das pessoas. E quando ela (Maria do Céu Guerra) me disse: É um texto que é passado num prédio! E é um texto de Saramago! Eu fiquei logo entusiasmada! Não queria saber que texto é que era! Nem o que ia fazer! Nem nada! E depois é tudo! E são vários vizinhos! E somos todos ao mesmo tempo! – isso entusiasmou-me imenso! Estarmos em palco todos juntos, e a energia deles, aquilo que se passa com eles, a contaminarmo-nos de alguma maneira. E isso, eu gosto! Gosto como atriz ter esta junção toda. Pronto, foi isto.

Pilar del Río: E eu não sei como é que é para um ator fazer esta personagem também repugnante. Como é?

Carlos Sebastião (Paulino Morais de *Claraboia*, 1º direito): Para mim, também foi como para a Paula Sousa, foi voltar a casa. Foi uma surpresa enorme. Eu estive seis anos na Barraca, depois estive quinze anos sem voltar, e foi um regresso a casa. Um regresso a casa com muitos afetos.

Para mim esta personagem é deliciosa. Eu gosto muito do senhor Paulino. À parte daquilo que ele é! Depois, adorei a encenação da Céu, claro! E uma coisa que foi uma surpresa fenomenal que foi a contracena com a Rita (Lello) que em cada dia evoluímos mais. Para mim chegou a ser comovente porque não estava à espera, para já, da receção das pessoas. Eu diverti-me imenso! Dá-me um prazer enorme!

Depois o ambiente deste prédio é fenomenal! Não há tricas! Nada! É um prédio fantástico! Damo-nos todos maravilhosamente. O João Maria Pinto é que me faz o penteado. É uma diversão completa. E claro, é o regressar a casa.

Eu nem quero imaginar agora... todos os atores que estão aqui sabem e a Eunice (Eunice Muñoz) também, melhor do que ninguém. Quando nos despedimos de uma personagem vai ser... é dramático! Eu não quero imaginar o último dia disto... Já estou a pensar nisso... Espero bem que prolonguem isto pelo menos, mais uma semana. Porque vai-me custar muito não fazer isto diariamente.

Lucinda Loureiro (Rosália de *Claraboia*, 2º direito): Não queres perder esse cabelinho! (risos)

Rita Lello (Lídia de *Claraboia*, 1º direito): A gente depois vai lá a tua casa! (risos)

Carlos Sebastião (Paulino Morais de *Claraboia*, 1º direito): Além disso, só para terminar... a sedução custou-me imenso, principalmente com a Cláudia. Isso foi mais custoso. Foi a parte que me custou mais. Porque me inibe esse tipo de pessoas. Agora, tive a Céu a dar-me força, e a Rita (Lello) também. A Lucinda (Loureiro) também me deu umas dicas, que me ajudaram também.

Ao construir a personagem perguntei à Pilar se ela achava que o Saramago devia gostar de ver o Paulino. Ao que ela me respondeu, É um bordado! A construção da personagem é um bordado. Estes meses têm sido um prazer imenso.

Pilar del Río: É um bordado realmente. Ele dizia que quando acabava uma sessão do espetáculo, era como tirar uma casca. E por exemplo, Lúdia deve sofrer um bocado, porque tem uma casa tão bonita, um vestido tão bonito. Móveis...Boas joias.

Carlos Sebastião (Paulino Morais de *Claraboia*, 1º direito): Carpetes...

Rita Lello (Lúdia de *Claraboia*, 1º direito): Pronto, o trabalho, a construção disto tudo, para além daquilo que é óbvio, que é a leitura...

Comecei por ler a peça, antes de ler o romance. Achei que era mais interessante ler a adaptação e só depois chegar ao romance. Foi assim que fiz.

Depois foi perceber que tipo de encenação que a Céuzinha queria. Como é que seria o cenário. A questão de estar tudo em cena ao mesmo tempo. As simultaneidades, etc., etc., etc. E depois foi começar o trabalho.

É difícil construir uma personagem com o pouco tempo de exposição. A Paula (Sousa) já falou disso também. O pouco tempo de exposição que cada cena tem, ou seja, nós quando as cenas começam, há muita pouca zona de aquecimento. Quando as cenas começam ela já tem, a personagem já tem... E como isto são três meses da vida do prédio, mais ou menos, é uma fatia da realidade de pessoas já acabadas. Nós vamos construindo-nos perante o público. Nós temos que já estar acabados no início.

E existe uma coisa que é uma mulher com a vida que tem a Lúdia. Tem uma relação com o corpo, com o físico, com a contracena, com isso tudo, o que de alguma maneira é difícil de ultrapassar com os colegas. E nesse aspeto, a Lucinda (Loureiro) que deu o apoio na direção de atores foi fundamental, para mim.. Tivemos uns dois dias de trabalho a partir pedra: a criar improvisações, imaginando como é que se tinham conhecido? Como é que teria sido a primeira vez que tinham ido para casa? Enfim, todo esse lado, essa construção psicológica dentro de um espetáculo que não é psicológico foi fundamental para nós conseguirmos criar essa cumplicidade um com o outro (Carlos Sebastião), que foi um grande salto, eu acho que de repente, a partir desses dois dias isto arrancou e foi meia bola e força. A construção do resto... a dada altura senti, acho eu, que me faltava nesta construção uma componente de espetáculo. Comecei aqui a pensar, como é que se cria, por um lado a sensualidade daquela mulher, que vai ter que se ir revelando durante o espetáculo, mas que o magnetiza ao Paulino. E depois lembrei-me do universo burlesco, acrescentar à Lúdia do Saramago esse universo, e a Céuzinha achou que era uma ideia interessante, e um caminho interessante para explorar. E depois juntos acabámos por explorar aonde é que isso se poderia inserir ou não inserir...

A terceira fase, e isto já foi em espetáculo, foi inserir a componente psicológica da Lúdia. Eu fui tomando consciência, a dada altura, da importância da questão da honra nesta personagem. É a única personagem na qual a honra e a ética se apresentam neste prédio, e apresentam-se na forma mais inesperada: na prostituta, não é? A Lúdia é a pessoa que escuta às portas, mas que depois abre a porta para mostrar que estava a escutar; que diz com frontalidade aquilo que pensa; que é fiel aos seus compromissos e não os trai, etc., etc., etc. Isso tinha que aparecer, não só pela história, mas também pela personagem. E isso apresenta-se na última cena que ela tem com os dois motores da vida dela, que são a mãe e o Paulino. E à medida em que fomos fazendo os espetáculos, essa cena foi ganhando contornos mais psicológicos e que permitem, eu acho, uma força e uma fragilidade àquela personagem que a remete para esse universo da época. Esta personagem existe para acabar com o preconceito. Para romper o preconceito que é, as mulheres da vida são todas não sei quê, “umas estas”, “umas aquelas”.- De facto a honra, a ética, os valores morais na verdade estão bem presentes numa personagem que é proscrita nesta sociedade, numa sociedade reacionária, antiquada, fascista, etc., faz com que ela seja o oposto. E essa simpatia, essa conquista, ela tem que se efetivar, porque se não, é uma personagem falhada. É um trabalho falhado ali em cima. E não pode ser, não é? E essa construção foi feita com a contracena com o público, que eu acho muito interessante.

Espectadora: Mas o Saramago também dá isso como livro que ela lê.

Rita Lello (Lídia de *Claraboia*, 1º direito): Sim, dá-lhe o romance. Tu (Teresa Sampayo, Cláudinha em *Claraboia*) olhaste para o livro, e eu pensei, digo-lhe que são *Os Maias*? Ou não lhe digo? Ainda tenho mais uma semana.

Pilar del Río: O jeito de (Paulino). Vibradores é que não...

Rita Lello (Lídia de *Claraboia*, 1º direito): Mas já havia! Tudo o que está ali (na casa da Lídia) já havia na época. Não havia era a pilhas (referindo-se aos vibradores).

Pilar del Río: Se calhar Saramago não sabia. (risos) Lamentavelmente, agora não lhe podemos perguntar. Mas parece que o Saramago está aqui, porque a obra, uma coisa boa que tem, é que trás o Saramago a todo o momento.

E esta família? (Carmen (Sónia Barradas), Emílio (Adérito Lopes) e Henriquinho (Guilherme Lopes) Dão-se bem? Ou na vida real são tão pouco unidos como na obra?

Pai e filho! Filho e pai! (referindo-se a Adérito Lopes e Guilherme Lopes)

Adérito Lopes (Emílio de *Claraboia*, rés-do-chão direito): É assim, eu tive essa facilidade do aquecimento que a Rita Lello estava a falar... (risos) Porque como ele (Henrique, por Guilherme Lopes) é mesmo meu filho, e ela (Carmen, por Sónia Barradas) é a madrastra, portanto... (risos)

Pilar del Río: Eles estão juntos na vida real!

Adérito Lopes (Emílio de *Claraboia*, rés-do-chão direito): E depois... Esta também não é uma família muito datada... (risos) Sim, porque estas discussões existem à mesma... (risos) Aqui encolho-me mais um bocado, porque estamos no teatro... (risos) Mas isto não está muito fora das nossas vivências...! (risos)

Pilar del Río: Esta família está cada vez mais carregada! Então já sabemos porquê! (risos da plateia)

Tu gostas de fazer essa Carmen?

Sónia Barradas (Carmen de *Claraboia*, rés-do-chão direito): Gosto muito! Gosto muito de fazer a Carmen! Ela é louca! É um pouco como o Saramago diz no discurso das duas irmãs lá em cima (Cândida e Amélia, 2º esquerdo) sobre o bem e do mal: não existem pessoas boas ou pessoas más. Há uma história por trás deste casal. Ela (Carmen) não abandonou a Galiza, a sua casa, a sua família, por um casamento infernal. Ela, algum dia gostou daquele homem, algum dia quis ficar com ele, antes de tudo. E em muitos dias aconteceram muitas coisas, que acontecem a todas as pessoas. E as coisas mudam... E às tantas não se suportam... Mas isso é a vida a acontecer...

Adérito Lopes (Emílio de *Claraboia*, rés-do-chão direito): É a vida a acontecer! (risos)

Pilar del Río: A tua Carmen está muito bem representada. Este homem (Emílio) tem também uma ansiedade, uma necessidade de ir, mas não sabe para onde ir. Tens futuro! (para o Adérito Lopes que interpreta Emílio) (risos)

Vamos acabar então a conversa com este prédio. Tens alguma coisa a dizer Henriquinho (Guilherme Lopes)? Então vais comprar rebuçados! (risos)

E a Cláudinha (Teresa Sampayo)?

Teresa Sampayo (Cláudinha de *Claraboia*, 2º direito): Bem, eu como é obvio, também não estive, não vivi aquele tempo.

Pilar del Río: Estás a querer dizer que nós vivemos!? (risos)

Teresa Sampayo (Cláudinha de *Claraboia*, 2º direito): Eu não iria dizer tal coisa! Para dizer, que isso me levou a pegar no material que eu tenho, que são filmes da época, mas lá está, como foi dito, na realidade isto é um retrato um bocado diferente dos filmes que eram feitos na época, portanto, nem por aí pude pegar tanto quanto isso. Fui mais à minha relação com os meus pais, porque eu sou bocadinho assim também...

Lucinda Loureiro (Rosália de *Claraboia*, 2º direito):...Refilona!? (risos)

Teresa Sampayo (Cláudinha de *Claraboia*, 2º direito): Gosto de testar os limites. Mas também facilitou muito o texto. O texto está tão bem escrito. Tem tanto por onde pegar. A dificuldade é saber por onde não pegar tanto, para não se dar tudo, para também ficar um bocado na imaginação do público, para poder levar a personagem além do que é feito aqui. Porque isso também é o interessante, que o público vá para casa pensar, reflita e acabe por tirar as suas próprias conclusões. Isto é um espetáculo de teatro! É vivo! E vive no público, mais do que neste palco.

Pilar del Río: E é vivo de alguma maneira que uma pessoa há uns dias estava emocionada, esteve sentada por aí e dizia, Finalmente, posso dizer, que sei o que é teatro! Se sentiu a viver dentro do espetáculo a ser espectador.

E o senhor Anselmo...? (para Hélder Mateus da Costa, Anselmo em *Claraboia*)

Hélder Mateus da Costa (Anselmo de *Claraboia*, 2º direito): Anselmo Costa! (risos) Foi a minha estreia como ator na Barraca. Finalmente uma carreira séria! Foi uma experiência muito interessante. Porquê? Porque era o Anselmo. O que é o Anselmo?

Porque digamos que o Anselmo pode pertencer a uma coisa que é o fascismo suave. *Soft*. Por conseguinte o que eu tentei pôr, e para já, o Anselmo trabalhando num escritório naquela época, sabemos que já há máquina e tal, já é um posto superior numa vida social. Naquela época isso já era uma coisa especialíssima. O que quer dizer que ele tem alguns conhecimentos, tem algumas coisas, preocupações. Tens as questões, digamos, do moralismo evidente em relação à filha. É o projeto de através da minha filha há um desenvolvimento social também, porque as épocas eram assim. Quer protegê-la. Qualquer gajo que não fale com ele é um valdevinos...

E depois tentei colocar algum humor na personagem, para dar uma coisa precisamente que não fosse a cerimónia e imediatamente o cliché, estilo... já está!

E uma das coisas que me preocupou foi, como é que ele conseguiria falar de uma coisa, que foi absolutamente dominante e pelos vistos continua, que era a ideologia destilada no Estado Novo: fado, futebol e Fátima! De maneira que o que eu pensei foi, vou falar de futebol, vou começar com um fadinho, depois tenho uma moeda e benzo-me e tal, e está ali: fado, futebol e Fátima! Está resolvido! Quem percebeu percebeu, eu percebi!

Maria do Céu Guerra: Bem, eu tenho que dizer uma coisa. Tenho que interromper o Hélder para dizer uma coisa que vocês precisam de perceber, que é, Ele fez a sua estreia como ator nesta peça, mas, não conseguia desligar-se do seu hábito de escrever. E andava a sarrazinar as pessoas, porque queria escrever dentro da peça do senhor, que é o Saramago! Já agora! E que foi adaptado por outra pessoa que não ele. Então, às tantas a gente deu-lhe autorização para ele fazer uma cena, para mexer, para escrever... porque se não tínhamos que o grammar a inventar coisas pela peça toda... E assim ele lá pôs a sua trilogia, a sua Fátima, o seu futebol... Inventou meter o não venhas tarde, que é um fado que ele gosta muito. Inventou aquela escrita sobre o futebol, que está na peça, mas que ele aumentou. E finalmente foi autorizado a exercer o seu bónus de escritor. Eu acho que é a cena que lhe dá mais alegria fazer, não é?

Hélder Mateus da Costa (Anselmo de *Claraboia*, 2º direito): Dá...O que eu gosto mais agora, é o conflito com a minha filha. “Minha filha!”! Isso é lindo! Não sei se sentiram que essas cenas eram muito giras. (risos)

Pilar del Río: Agora vamos falar com a personagem mais feliz de toda a obra, a dona Mariana (Paula Bárcia).

Paula Bárcia (Mariana de *Claraboia*, rés-do-chão esquerdo): Muito rapidamente, Eu não sou uma atriz profissional. Fui professora e hei-de morrer professora, mas quando cheguei à reforma, fui desafiada para esta aventura, que é uma aventura de uma natureza extraordinária, tão dura como ser professora. Mas eu gostava de vos passar a felicidade que é ter recebido este desafio com esta idade.

Eu tinha seis anos em 1952, tenho setenta praticamente agora. E tentar fazer! Pronto, a Céu foi louca, convidou-me. Eu acho que a idade não é um impedimento, não digo para mudar a carreira, porque eu não estou a fazer uma carreira, como é óbvio. Mas para fazer uma coisa diferente, para a gente se confrontar com uma situação que não era a nossa. Estar numa zona fora do nosso conforto habitual. E tentar fazer o melhor. Pronto. Posto isto, eu gostava de dizer que isto foi para mim realmente um desafio duro, mas extremamente gratificante. Não só porque aprendi, porque aprendi muito, para quem não sabe. E quem é curioso aprende em qualquer idade. Mas também pelo ambiente carinhoso que sempre me envolveu aqui. Isto ao princípio era intimidante, - uma série de atores profissionais, e aparece aqui a velhota! Mas as pessoas trataram-me lindamente e eu gostei muito de fazer esta Mariana. E criei-a a partir da cumplicidade aqui com o meu estimado marido (sapateiro Silvestre, por João Maria Pinto) de quem eu sou fã há muitos anos e que nunca na vida pensei em poder vir a partilhar da sua vida num rés-do-chão esquerdo à vossa frente. (risos)

Portanto, rapidamente, - a cumplicidade, - ele (sapateiro Silvestre) é todo avançado com ideias esquerdistas, podemos dizer assim, que tem que desabafar cuidadosamente.

Eu não. Eu fui buscar uma personalidade religiosa. Provavelmente é uma mulher que não é de Lisboa, que veio para Lisboa talvez pelo casamento. E que tem a sua fé. Ele não se mete na sua fé. Ela não se mete nas ideias dele. Portanto há aqui uma conjugação, uma cumplicidade e um respeito mútuo, e eu baseei o meu trabalho nisso. Para além disso, ela não pretende cuscar, não pretende andar à volta... está feliz com o seu marido que diz que gosta muito dela. Bolas que isto é um privilégio! (risos) Portanto, ela está feliz com este pequeno rés-do-chão, com as suas tarefas quotidianas, com o acolher deste rapaz simpático (personagem Abel) que se tornou quase um filho para eles, porque eles não têm filhos. Porque ele (Silvestre) andou metido naquelas aventuras todas lá por fora e não deu para ter filhos, mas agora, nesta idade, aparece-nos um hóspede que é quase como um filho, e que eles acolhem como tal.

Portanto é feliz, equilibrada, contente com a sua vida e não precisa mais do que isto. Não lê. Eu quando olho para o jornal só vejo bonecos. (risos) A maior parte deles são tão confusos, que eu nem ligo. Não sei se deram conta, mas eu chamo à atenção, ela (Mariana) escorropicha o açúcar das canecas, porque o açúcar era um produto extremamente caro no pós-guerra, e nem todas as pessoas... - e aí se vê o amor que este sapateiro terá pela sua esposa, nem todas as pessoas tinham a possibilidade a este nível ter um ferro elétrico, que era uma grande novidade, de ter flores de plástico, mais uma grande novidade! Eu lembro-me quando apareceram as primeiras (flores) e eram caras... E de ter açúcar para pôr no café com leite. Portanto, eu aproveito esse açúcar até ao fim.

Pilar del Río: Esta é a família feliz, e este hóspede (Abel) é talvez um Fernando Pessoa. Este Abel Nogueira provavelmente será Fernando Nogueira Pessoa. O Fernando Pessoa dos vinte e tal quartos alugados na vida real. Uma pessoa que pensava que não queria ser casado, fútil, tributável... Como te vês como Pessoa? Com casaco e óculos iguais...

Ruben Garcia (Abel, o hóspede de *Claraboia*, rés-do-chão esquerdo): Essa foi a maior referência que a Céu me deu, foi o Fernando Pessoa, essa coisa de andar de quarto em quarto, ser um caçador de livros. Acho graça também ser o único que está em movimento, não pertence a esta prisão deste prédio, ele entra e sai, fisicamente e intelectualmente. Encontra aqui, por acaso, com o sapateiro, ideias sobre a Humanidade, porque o Abel acha que a Humanidade não tem salvação. E o sapateiro acha que através da ação social que a Humanidade tem salvação. Digamos que são filosóficos.

Pilar del Río: Muito bem. E agora temos...

Maria do Céu Guerra: Deixa-me só dizer uma coisa, Pilar. De qualquer modo, e para que não fique nenhum equívoco: Não pretendemos que esta história conte a passagem de Fernando Pessoa num quarto alugado. Isto é uma personagem que tem a sua representante máxima, digamos, num Pessoa que realmente vivia assim, de quarto em quarto, de buraco em buraco, e que, muito portugueses, muitos, muitos, naquela altura viviam assim. O quarto independente, com porta para a escada das casas de Lisboa era uma instituição. Alugava-se um quarto independente com porta para a escada. Isso representa na arquitetura uma realidade muito permanente, muito presente. E ele (Abel) é esse representante. Depois, tem uma série de características, como nós falámos muito, que o Pessoa também tem. Quer estar livre, não quer estar preso pelo pé, e não acredita na salvação coletiva da humanidade, acredita na salvação individual de cada um. E nessas coisas é realmente uma matriz de comportamento e de personalidade que a gente adotou.

Pilar del Río: E finalmente a personagem do violador (Caetano, por Sérgio Moras) da sua própria esposa. "Este senhor é uma sucursal da polícia!"

Sérgio Moras (Caetano de *Claraboia*, 1º esquerdo): O meu trabalho da criação da personagem não foi difícil, porque houve aqui uma coisa que tornou o trabalho fácil, que foi a cumplicidade com a Paula Sousa. E desde logo houve uma grande cumplicidade. Ela é uma excelente atriz e toda a tensão dramática que nós tínhamos que criar em três ou quatro cenas que aconteceram na peça, foram fáceis de criar por haver essa cumplicidade.

A criação da personagem em si é a minha ideia do que é um violador. O Sérgio Moras, o ator, emprestou o corpo à personagem, pensei num homem brutal, bestial - bestial de besta. O caminho foi esse. E depois o resto do trabalho foi fácil, devido à cumplicidade com a parceira.

Pilar del Río: E agora uma manas, coitadas, com o seu drama. Uma mais religiosa, mais culta, tão atenta também...

Paula Guedes (Cândida de *Claraboia*, 2º esquerdo): Eu nasci exatamente em 1953,e, como é que eu hei-de explicar?

Quando a Maria do Céu Guerra me convidou, eu devo dizer que a Maria do Céu Guerra é a minha madrinha de teatro, eu estreei-me profissionalmente há quarenta anos n'A Barraca.

Então a Céu convidou-me, disse-me: “É interessantíssimo! É o Saramago! E vais fazer de minha irmã e tens duas filhas!”; E eu: “A minha madrinha de teatro é a Maria do Céu Guerra! Vou fazer de irmã dela! E agora!? Como é que vai ser!? Céu! Tua irmã? Claro! Claro que sim!”

Então cheguei aqui. Alguns eu já conhecia, outros não. E começamos com os ensaios de leitura, que eu gosto bastante e a Céu faz isso maravilhosamente bem.

Estivemos a ler, e aquilo sempre a ser readaptado, eu costumo dizer, “Parem a Céu! Parem a Céu!” Ela tem uma imaginação prodigiosa e de facto ela serve maravilhosamente a arte de representar.

E depois começo a ler... E a adaptação do João Paulo Guerra... eu acho brilhante.

Então, começámos com os ensaios e de repente calha-me estas duas filhas (Adriana, por Carolina Parreira e Isaura, por Rita Soares), e a minha irmã (Amélia, por Maria do Céu Guerra). Sendo que eu (Cândida) tenho um pensamento mais progressista, e a minha irmã (Amélia) é chatinha comigo, porque está sempre a desconfiar das minhas filhas. E são minhas filhas! Eu sou mãe! E ela a qualquer momento está a perguntar-me: “E já sabes o que elas têm?”

Eu adorei fazer esta família, sobretudo que é a família deste prédio ligada à arte, à música.

Quero dizer que nasci em 1953, mas lembro-me de ter duas tias-avós republicanas, e chegava a uma hora do dia lá em casa, lembro perfeitamente, havia um rádio *Grundig* enorme, e iam sempre àquela hora ouvir músicas. Quando a Céu (em Amélia) começa a dizer: “E agora vamos ouvir o Beethoven!”, eu estava a ver perfeitamente essas duas personagens da minha vida em família que nos acompanharam sempre.

E deu-me imenso prazer voltar a casa ao fim destes anos todos e fazer esta obra magnífica do Saramago. É o nosso Nobel, não é!? É muito maravilhoso, e fiquei muito contente de estar aqui. Muito obrigada, Céu.

Pilar del Río: E vocês (para Carolina Parreira e Rita Soares) também regressaram à Barraca?

Carolina Parreira (Adriana de *Claraboia*, 2º esquerdo): Eu já trabalho com A Barraca há mais ou menos quatro anos, e é sempre um prazer quando a Céu me chama para fazer um espetáculo, eu gosto muito, também é a minha casa.

E sobre a Adriana, eu quando li a primeira vez no ensaio de mesa, eu lembro-me que depois de ler a cena do Diderot e do livro *A Religiosa*, o meu comentário foi: Elas são um bocado estranhas! Eu não percebi logo o que era. E depois entretanto com as direções dramáticas da Céu, fomos percebendo que é uma miúda reprimida sexualmente, que acha-se feia e portanto não tem nenhum sítio por onde canalizar essa sexualidade, e dorme na mesma cama que a irmã.

A minha preocupação sempre foi e é todos os dias, todos os espetáculos - será que o público vai perceber que esta sexualidade é espoletada por um livro, e que é porque elas têm isto aqui dentro e não têm por onde deixar ir, será que o público vai perceber que é isto que se está ver de um livro.

O outro desafio também, foi o diário que tive a ajuda da Lucinda (Loureiro) para isso, que foi muito importante. Nós quando escrevemos não falamos. Escrevemos só. E é difícil em teatro pôr uma escrita de um diário. E espero ter conseguido... Foi com a ajuda da Lucinda (Loureiro) que eu consegui. E com as divisões da Céu também. Como é que nós escrevemos e dizemos o que estamos a escrever sendo que essa voz é só na nossa cabeça? Isso foi difícil.

Pilar del Río: E perdoa-a! (para Rita Soares, que interpreta a irmã)

Rita Soares (Isaura de *Claraboia*, 2º esquerdo): Peço desculpa às outras famílias, mas a minha família é maravilhosa. (risos) É a melhor! É a melhor delas todas!

Pilar del Río: E como foi para construíres a tua personagem? O que é que foi mais difícil?

Rita Soares (Isaura de *Claraboia*, 2º esquerdo): Foi a costura! (risos) Foi muito difícil, mas pedi umas ajudas à minha avó. A costura foi realmente muito complicada.

Carlos Sebastião: Pilar, posso-lhe perguntar uma coisa? Já conhecemos o trabalho da Céu, o voltar a casa, a encenação, a direção de atores, o cenário. Agora, a sua opinião!? Com a visão do Saramago, e com a sua também.

Pilar del Río: Isso está no princípio da Bíblia «No princípio era o Verbo» depois vêm os outros, o romance é o verbo, depois os outros chegaram e encheram-no de vida.

Todos os escritores do mundo, e da história, mereciam fazer da literatura vida. Algo que se integre. Isso aqui foi conseguido. É maravilhoso. Além disso, é uma obra genial. É uma peça de atores independentemente do texto em si. Este espaço cénico é uma maravilha. As resoluções dos conflitos...

Espectadora: Um aplauso para o Costa Reis!

(aplausos)

Maria do Céu Guerra: Deixa-me dizer uma coisa Pilar! Um aplauso e não um aplauso qualquer, um aplauso absoluto, porque o Zé Manuel (José Costa Reis)... nós pensámos várias maneiras de fazer isto, e depois estávamos nas medições e tal, mas como é que se fazem três andares aqui? Como é que a gente consegue com este pé direito? E ele realmente disse-me: “Confia! Deixa essa parte comigo!” - Porque eu andava aqui a ver como é que era as pessoas e não sei quê, e ele disse-me – “Deixa essa parte comigo!”; E realmente no outro dia apareceu-me com estes socacos de Trás-os-Montes maravilhosos. E realmente conseguiu-se dar o clima que é o corte na casa, as pessoas poderem ver o que se passa lá dentro, porque a casa está cortada ao meio e a gente consegue ter uma janela indiscreta. E ele conseguiu realmente isso, e eu fiquei tão contente. Eu não era capaz de resolver! Não era! Pensei de muitas maneiras, pensei em fazer assim, assado... Mas eu quero o prédio! Mas eu quero o prédio! O protagonista é o prédio! Não somos nenhum de nós! É de facto o prédio! E ele (José Costa Reis) conseguiu e resolveu de uma maneira que eu acho que é de facto genial.

Estava a ouvir esta história que a Pilar estava a dizer, e estava a pensar... Aonde é que vamos meter o Zé Manuel (José Costa Reis) ...

Pilar del Río: Obrigada a todos! Vamos montar aqui o muro de Berlim! Um dia que queiram desmontar isto, nós não deixamos e montamos aqui um muro! (risos)

n)A Barraca, 12 de março de 2016 – Em diálogo com Maria do Céu Guerra e José Costa Reis

Maria do Céu Guerra: Entre os grandes artistas plásticos, José Manuel Costa Reis não gosta muito de fazer discursos, é tradicional, é costume - os escultores, os pintores, não são na sua maioria homens de palavras... Mas ele vai-nos com certeza dizer coisas que nós ainda não ouvimos sobre a construção deste trabalho. E devo dizer-vos que foi sempre ao longo destes debates, destas conversas, uma das pessoas por quem as pessoas mais perguntavam e tinham curiosidade, porque realmente é muito visível o trabalho dele, é muito importante para o espetáculo. Ele foi decisivo, definitivo, em todos os espetáculos que faz, o é. Neste, não é fácil pôr um prédio em cena. Eu vou dar-lhe a palavra.

José Costa Reis (cenógrafo de *Claraboia*): Boa tarde a todos! Estar aqui, como a Céu já disse, não é propriamente a minha vocação grandes conversas, vou tentar fazer isto de uma forma despreocupada e divertida, depois dir-me-ão aquilo que quiserem, que eu tentarei esclarecer com muito gosto.

A Céu tinha uma ideia, que eu achava uma ideia peregrina, que era fazer isto num prédio. Então, as pessoas andavam ali, para baixo e para cima. Iam ao primeiro andar e viam uma cena, depois desciam ao rés-do-chão e viam outra...

Eu tentei tirar-lhe isso da cabeça. Embora achasse que a ideia era inicialmente engraçada, fomos ainda ver imensos prédios, depois percebemos que aquilo era uma coisa, para além de muito dispendiosa, porque implicava uma logística, levar projetores, iluminar... E depois as pessoas acabavam por ver só uma cena, não iam andar a subir e a descer para verem as cenas. Então, decidimos fazer aqui no teatro.

A minha primeira ideia que a Céu achou mais ou menos engraçada, seria fazer uma coisa parecida com uma casa de bonecas, ou seja, três pisos em baixo e três pisos em cima. Chegámos à conclusão que este palco não tinha altura para isso. Eu depois fui para casa pensar nisso. Fiz uns pequenos estudos e decidi fazer isto em três plataformas, como estão aqui a ver, e construí... não gosto nada de estar sentado, porque eu dei aulas durante muitos anos e nunca me sentei!

Então construí esta pequena maquete. Pensei que se partíssemos aqui de um ponto, que seria esta *Claraboia*, era capaz de ser curioso que isto resultasse bem. Mostrei à Céu, ela, acho, que logo no princípio gostou da ideia. Fizemos algumas alterações em termos de portas. Porque isto não é só o que estão aqui a ver. Quando se passa ali (refere-se aos bastidores), há sempre uma saída para os atores, há que haver um corredor lá ao fundo. Portanto, meter tudo isto neste espaço, foi ao milímetro. Portanto a maquete está aqui, e eu agora vou aproveitar para a oferecer hoje à Céu. (aplausos)

Depois tentei ir buscar à minha infância, eu nasci num bairro em Lisboa, na parte de cima da Mouraria, vivi trinta anos nessa casa, que era isto, era esta escada, não tinha esta frequência... (risos)

Estes móveis dizem-me muito, são coisas que têm a ver com a minha infância. Reconheço algumas destas coisas... As tábuas de engomar em madeira - quem tem agora entre os cinquenta e os sessenta anos, lembrar-se-á com certeza destes candeirinhos.

Depois, este prédio tem uma coisa curiosa: eu aprendi este feito com a Céu, que às vezes não é muito perceptível, nós fizemos isto, como se isto fosse um caleidoscópio virado para um sítio. Imaginem que aquela casa de banho (1º esquerdo) que está ali, aonde ele faz a barba, dá para um saguão e aquela casa de banho (1º direito) dá para o mesmo saguão, como se fosse assim ao contrário. Por isso é que ele (Caetano) espiava-a dali e vi-a (Lídia) dali. A fantasia do teatro é isso.

Ah! Tivemos aqui um grande percalço – é que quando isto chegou, isto tinha esta altura (exemplifica), mas fui eu que me enganei... voltou outra vez tudo para trás, ainda com a estrutura, só. Baixou-se, e enfim, conseguimos, ali em cima há uma grande viga, o que tecnicamente chama-mos uma asna, que me assustava, porque eu achava que as pessoas iam ficar muito pequeninas lá em cima, mas era o espaço que havia, não havia outro. Portanto, abriu-se lá para cima o que se pode, e aquela asna fez-se aquela inclinação falsa, com uma sugestão dos tetos antigos, não sei algumas das pessoas que estão aqui se lembram, que eram uns tetos de madeira que normalmente eram pintados a óleo para isolar.

Ali, são aquelas senhoras (2º esquerdo) que ainda têm uns restos de um passado mais ao menos abundante.

Aqui (2º direito) é uma gente mais modesta. Tentei que os móveis fossem próximos disto.

Este lado (1º esquerdo), é o lado mais sórdido e mais soturno deste prédio. É tortuoso.

Aqui a Lídia (2º esquerdo) que já tem uma casa de luxo, que em 1952, já existia.

Aqui assim (rés-do-chão direito) é a casa da espanhola, tem ali uma espanholinha em cima do móvel - não sei se se vê bem.

E acho que é tudo!

Aqui é o sapateiro (rés-do-chão esquerdo), que é um sapateiro no vão de escada. Criou-se aqui este passeiozinho aqui (calçada portuguesa), para dar o exterior.

Este cenário é apoiado, merece com toda a justiça dizê-lo, é apoiado pelo Paulo (Vargues). – Aonde é que está o Paulo? Não está li? Pelo Paulo e pelo Ricardo (Santos)

O que é que faz o Paulo? O Paulo faz as luzes todas disto, que dá a mudança dos ambientes. E o Ricardo (Santos) faz uma coisa extraordinária que vocês com certeza que repararam, que é uma sincronia perfeita das campainhas e dos sons. E do amolador que existia muito em Lisboa que dá o amanhecer.

Pronto, e para quem não tem jeito para falar, já disse muito. Agora perguntem o que quiserem. O que quiserem perguntar tenho muito gosto em responder. Se não quiserem perguntar nada, fico muito triste, mas pronto, paciência. (risos)

Era isto que querias? (para Maria do Céu Guerra)

Maria do Céu Guerra: Muito bem! Muito bem, mas foi muito breve...

José Costa Reis: Então, também não há muito mais para dizer. Eu acho que a arte não se explica. Mal é quando os pintores explicam os quadros e põem uma grande carga intelectual naquilo que fazem. Mal há quando os cenógrafos explicam os cenários, para além da técnica.

Se não conseguimos transmitir aquilo sentimos, não são depois as palavras que vão explicar.

Maria do Céu Guerra: O que eu tenho a dizer sobre isto- é que ele (José Costa Reis) assumiu este trabalho praticamente sozinho, ainda por cima tinha pouca colaboração. Mas foi, inteiramente disponível para conversar com as pessoas, para conseguir escolher os móveis e deixar que as pessoas colaborassem na construção do próprio espaço para se sentirem mais à vontade.

A discussão entre mim e ele, eu era a encenadora, portanto também tinha coisas que para mim me eram completamente indispensáveis em que eu insistia e não podia dizer: “Faz como quiseres!”; lembro-me perfeitamente que este murete e este passeiozinho... eu pedi-lhe por amor de Deus para me pôr isto aqui, porque me fazia falta, para as pessoas passarem, andarem... Fazia-me falta uma parte de fora do prédio, o protagonista desta história é o prédio. O prédio é o protagonista!

Mas o José Manuel Costa Reis fez um corte no prédio. Quer dizer, o que nós vemos aqui, é um prédio cortado de uma maneira, que as pessoas podem ver o que se passa lá dentro.

José Costa Reis: É um recuo! Como não se conseguia fazer em altura, teve que se fazer... Há uma coisa que eu gosto muito: quando passo na rua e vejo as demolições e vê-se aqueles cortes onde há os restos do azulejos das casas de banho, e ainda as pinturas das casas que ficaram lá. Eu desde miúdo que olho para aquilo e fico a imaginar as pessoas que teria vivido lá.... O que teria acontecido naquele espaço? Isto é um bocadinho um remake disso.

Depois quero acrescentar aqui uma coisa, aquilo que a Céu disse que é verdade: Eu acho que o cenógrafo e o figurinista é que trabalha para o espetáculo. Não pode ter a arrogância de achar que é ele que faz tudo. O teatro é uma coisa de conjunto. Portanto nós temos que ouvir os atores, temos que ouvir a encenador, com certeza. A encenadora, o encenador, ele é que é o autor do trabalho, por isso temos que fazer aquilo que o encenador nos pede. Eu acho que é simpático ouvir os atores, perceber quais são as necessidades que eles têm. O que é que precisam, o que é que lhes dá mais jeito. Isso é fundamental. Verdade?

Maria do Céu Guerra: E ele ajudou. O José Manuel...nós tivemos sempre algumas coisas que dizemos “tudo bem!” Mas há uma coisa que não: Foram as portas.

José Costa Reis: Os arcos.

Maria do Céu Guerra: Eu achava...Aliás, deu origem a uma coisa muito interessante...porque nós precisávamos de uma coisa que marcasse o interior da casa e o exterior da casa. Isto são as casas dos anos cinquenta. Os anos cinquenta é o auge do Estado Novo. No Estado Novo eram pessoas muito fechadas, muito fechadas dentro de si próprias, dentro das casas, dentro de tudo, dentro de tudo!

E este projeto que ele (José Costa Reis) me apresentou, para mim, só tinha um defeito, é que me retirava completamente o sufoco. O sufoco que cada uma destas casas tinha que ser para as pessoas que aqui viviam. Não há um lar muito feliz, muito...não! Não era! Não era assim! É um sítio um bocadinho sufocante...

José Costa Reis: Mas eu fiz-lhe as portas (aros das portas)! Mas depois chegaram aqui e ela também não gostou de ver! (risos)

Maria do Céu Guerra: Então eu disse ao Zé Manuel: “eu não quero portas, portas! Quero só os aros das portas e de ferro e fininhas. E eu quero só para a gente fazer assim (tocar) e ouvir-se o trrrim (campainha)”.

José Costa Reis: Mas não fazem falta, não? (para o público)

Público: Não!

Maria do Céu Guerra: Ele fez com toda a paciência, depois disse-me assim: “É como se me matasses!”

José Costa Reis: Era horrível!

Maria do Céu Guerra: Pusemos e era horrível! (risos)

Espectadora: Peço desculpa, mas isso foi colmatado de uma maneira maravilhosa! Quando a luz se fecha no espaço... a porta fechou. É delicioso! Parabéns! Parabéns!

Maria do Céu Guerra: E nós decidimos que todas as entradas teriam um capacho (tapete de rua), desde a entrada principal da porta do prédio, a todas as portas dos apartamentos. Então, a chegada ao capacho é a saída de casa. A espera no capacho é a espera para entrar em casa. E a campainha está lá, o som ajudou. Eu acho que foi uma forma muito criativa de resolver isto.

José Costa Reis: Eles não estão cá. E a maior parte das pessoas que aqui estão não os conhece, mas eu tenho que dar uma palavra extraordinária para a equipe que me construiu isto. Porque este cenário é construído de uma maneira absolutamente extraordinária, se repararmos, não há aqui uma parede que abana. Tudo isto é solo. Esta escada está construída maravilhosamente.

Tenho também aqui um apontamento que há bocadinho uma amiga minha que está ali reparou, uma jovem amiga que está ali reparou nisso, que são os pequenos apontamentos para lembrar as casas pombalinas, a gaiola pombalina são estes apontamentos, que fazem uma sugestão das divisões das casas.

Espectador: Para além do engenho, do mérito, do trabalho criativo que aqui tivemos, e que estamos ainda a gozar com o José Costa Reis. Como público, eu julgo que fica muito bem deixar um abraço à Maria do Céu Guerra, ao Hélder Costa, ao José Costa Reis e ao José Saramago. É o contributo que eu singelamente posso deixar.

José Costa Reis: Muito obrigado.

Maria do Céu Guerra: Muito obrigada. É um velho amigo, espectador d'A Barraca de sempre.

José Costa Reis: Também vos vou dizer um pormenor técnico, só por curiosidade, meramente técnico: Aquela parede ali toda (no rés-do-chão direito) coincide com a porta de segurança do teatro. Portanto, quando se estava a construir o cenário, foi preciso ter também isso em conta. Aquela parede tem uma dobradiça, toda ela é flexível, portanto numa emergência, o cenário não impede o acesso à saída do teatro. São essas coisas que as pessoas às vezes não levam em conta, mas são fundamentais, porque podem evitar graves problemas.

Maria do Céu Guerra: Como veem todas estas casas são iguais na divisória, mas são absolutamente diferenciadas com pequeníssimos pormenores. Pronto, a Lídia tem uma casa diferente, não é? E o violador (Caetano) já se sabe que tinha que ser mais austero. É uma casa onde impera o luto, onde impera o peso. Mas depois, a graça deste cenário, é que realmente o José Manuel Costa Reis, com a colaboração dos atores também, fez com que cada casa seja a casa exatamente daquela pessoa que está ali, e não de outra.

José Costa Reis: E com as indicações da Céu também, claro.

Maria do Céu Guerra: Mas se nós mudássemos, de repente aquelas senhoras para ali e aqueles para ali (trocar o 2º direito com o 2º esquerdo), estávamos a estragar completamente. Quer dizer, não era possível! Não era possível que aquela gente que se dá tão mal (rés-do-chão direito, Carmen e Emílio) e que pesa ali uma ausência, que é o amor, aliás o amor está muito ausente neste prédio.

José Costa Reis: Só existe aqui! (rés-do-chão esquerdo, Silvestre e Mariana)

Maria do Céu Guerra: Tirando nesta casa... (rés-do-chão esquerdo, Silvestre e Mariana)

Pesa ali a falta de amor, pesa ali o gasto... (rés-do-chão direito, Carmen e Emílio)

Pesa aqui o desinteresse, o luto... (1º esquerdo, Justina e Caetano)

Na nossa casa não pesa... (2º esquerdo, Amélia, Cândida, Isaura e Adriana) Porque há excesso, a gente tem muitos moveis que trouxe da outra casa e pôs ali.

José Costa Reis: ...E vocês gostam todas muito umas das outras...

Maria do Céu Guerra:... Mas gostamos muito umas das outras. Há amor!

O que nós trabalhámos, os atores e eu, foi a diferenciação destas personagens, trabalhamos para que elas não fossem iguais, nem parecidas. Porque estas pessoas (as personagens), têm uma enorme identidade que as diferencia e enriquece. E que o José Manuel Costa Reis nos ajudou a compor.

José Costa Reis: (após um silêncio) Se calhar já expliquei de mais, por isso é que ninguém pergunta nada! (risos)

Maria do Céu Guerra: Então? Não há perguntas?

Espectadora: É difícil de transportar, não é?

Maria do Céu Guerra: É difícil...

José Costa Reis: ...Mas não é impossível...É tudo uma questão de... Está preparado para isso. É caro...!

Tem uma estrutura toda em ferro. E a escada também é toda em ferro. Mas são estruturas individuais. Portanto, isto pode-se desmontar tudo, muito facilmente, por quem construiu, claro. Não pode ser desmontado por outras pessoas. Depois...é caro! São camiões para levar isto, mas não é impossível.

Espectador: E pode ser montado noutro lado?

José Costa Reis: Claro!

Espectadora: Estão a pensar fazê-lo? Levar a peça...

Maria do Céu Guerra: Nós estamos a pensar em ir ao Porto com esta peça. Nós tivemos aqui o ministro da cultura atual, o Dr. João Soares, logo na estreia, que adorou o espetáculo. E ficou ali à porta a falar, a falar,...a falar do espetáculo. E depois nós dissemos-lhe que gostávamos de levar isto ao Porto, e que colocávamos no Porto porque é apesar de tudo a segunda cidade e com um maior número de espectadores de teatro...Gostaríamos era de levar ao país todo...Não é possível! E gostaríamos pelo menos de levar ao Porto. E ele (João Soares) fez algumas diligências dentro dos teatros oficiais, e estamos a ter contactos. Sabendo embora que é complicado.

Espectador: E a dimensão do sala noutro lado?

José Costa Reis: Tem que ser um palco onde caiba

Maria do Céu Guerra: Isto são doze por doze (metros). Doze metros por doze.

José Costa Reis: Os palcos grandes têm.

Espectador: Doze metros por doze?

Maria do Céu Guerra: Sim, porque daqui até lá ao fundo são dez, mas depois precisamos de ter um corredor lá atrás, para passarmos, para entrarmos. Aqui ao lado também é preciso corredor, para passarmos, para entrarmos.

Espectador: E altura! E altura também!?

Maria do Céu Guerra: Altura são cinco metros e meio.

José Costa Reis: Sim, mas altura quase todos os teatros grandes têm. E se houver mais altura do que isso, também se reduz com panos. No teatro normalmente quando é para fechar faz-se umas chamadas bambolinas e as pernas a negro, faz-se a chamada caixa preta que é a caixa que reduz o palco para o tamanho que nós quisermos, envolve o cenário. Quando o palco é maior, é fácilimo. Mais pequeno, é complicado. É complicado porque cada uma destas divisões está no limite do espaço para os atores se mexerem.

Espectadora: Posso perguntar uma coisa? Penso que terá sido a Maria do Céu a escolher esta peça para encenar, a minha curiosidade é saber se quando escolheu este texto para A Barraca, se já tinha em mente este cenógrafo. Acho este trabalho extremamente exigente e se calhar foi mesmo preciso ir chamar este cenógrafo...

Maria do Céu Guerra: Eu tenho sempre em mente este cenógrafo! (risos) Desde os dezoito anos de idade! (risos)

José Costa Reis: Somos amigos há uma vida inteira!

Maria do Céu Guerra: Há coisas no teatro que são extraordinárias, que é uma das coisas que é mais extraordinária na vida, e no teatro, é a amizade. E como este país também não

é muito grande. Há muita gente que tem por marca identitária, a amizade, o conhecimento antigo, o bom entendimento durante tempos e tempos. E nós somos desses!

José Costa Reis: Fizemos já algumas peças...?

Maria do Céu Guerra: Fizemos uma data delas, já!

E começámos por ser amigos. Quando eu andava em Cascais e tu nas Belas Artes.

José Costa Reis: O nosso encontro era n' A Brasileira do Chiado. Era o ponto de encontro nos anos sessenta. Não havia discotecas, não havia nada. Era às seis da tarde n' A Brasileira do Chiado, é que era a pouca vergonha e a palhaçada. (risos)

Espectadora: Deixe-me perguntar-lhe uma coisa, tenho o privilégio de o conhecer e sabendo do seu, não é perfeccionismo, é a sua perfeição nos pormenores, a minha pergunta é: há tanto material aqui dentro...o que é que fazem a este material? Têm algum armazém onde guardam?

José Costa Reis: A empresa que nos fez este cenário, com quem eu trabalho habitualmente, é uma empresa de televisão, com quem tenho feito muita coisa. E eles abriram aqui uma exceção, e eu fui lá e escolhi tudo. Esta plateia estava recolhida e esta sala estava cheia de material. Trouxe tudo o que eu quis. E agora quando eles desmontarem o cenário, nós devolvemos este material todo. Eu e a Céu fizemos a seleção das coisas todas que nos serviam.

Mas isto se calhar, não era muito fácil conseguirmos isto tudo assim num sítio...

Aquilo é um armazém gigantesco. São eles que fazem as novelas todas. Eu fiz uma novela com eles que foi a *Belmonte*, eu fiz os cenários e os décors, portanto é uma coisa que eu conheço muito bem, sabia aonde estão as coisas, e é assim. De outra maneira...

Quando se compra, ou há aonde guardar e armazenar. Ou se vende. Ou infelizmente no que diz respeito aos cenários, muitas vezes destrói-se. Eu nunca assisto a isso. (risos) Nunca assisto a desmontagens, seja do que for.

Maria do Céu Guerra: É... Faz sempre muita pena... Nós temos um armazém, onde temos as coisas que dão mais pena destruir ou são mais refazíveis para outros cenários. Mas o espaço nunca chega e não chegaria para isto tudo.

José Costa Reis: Mas eu vou-te dar um exemplo: na Globo, que é outro sítio das novelas, uma coisa que eles, se reparem, quem já viu novelas brasileiras repara, os grandes décors têm sempre uma escada. Têm sempre uma escada. Uma escada que sobe ou quem vem para baixo, têm sempre escada. E eles não destroem nunca as escadas. A escada é uma coisa que dá trabalho a fazer, custa dinheiro, tem que ter o lançamento certo e os degraus certos para os atores, para ser confortável para os atores subirem e descenderem. E depois, essas escadas... eu agora chegava aqui, desmanchava isto, pintava de outra cor, punha-lhe o corrimão em latão, e podia estar num palácio. A estrutura mantém-se. E esta é uma escada que eu gosto muito. Não foi muito fácil de resolver, para ocupar o mínimo espaço possível, e é uma pena destruí-la, mas...será o fim dela com certeza.

A Céu podia fazer aqui um musical! (risos) Eu dei-lhe essa ideia, estou à espera... (risos)

Espectadora: Encenar mais peças com movimento... Porque é fantástico do ponto de vista do espectador, poder ver abarcar esta diversidade sem ficar cansado. Era impossível ter uma peça destas a um plano horizontal, completamente impossível, e para nós é assim uma espécie de paisagem. Não estamos a observar uma paisagem da natureza, mas é uma paisagem que não cansa absolutamente nada. O jogo de luzes está perfeito. Acho um cenário extremamente feliz. E impressionou-me o pormenor da fotografia da criança. Da luz, para criar o ambiente...

José Costa Reis: Isso é aqui da senhora encenadora.

Espectadora: Está muito bem pensado, é um conjunto muito feliz, mesmo.

Espectador: Não há mudança de cenário. Não há nada. Estamos sempre no mesmo espaço. Brutal. Só um voto que fica, que A Barraca, sem desprimor para o Manuel de Oliveira, possa bater longevidade o Manuel de Oliveira. Está bem? (risos)

Espectadora: Eu quando vi este cenário pensei, desta vez é que A Barraca vai ter que andar com o saquinho a pedir esmola na rua. (risos)

Maria do Céu Guerra: Vai ser mais ou menos isso! (risos)

Felizmente os amigos do Zé Manuel (José Costa Reis) são bastante tolerantes quanto a datas de pagamento.

José Costa Reis: E a preços também. Foram absolutamente encantadores.

Maria do Céu Guerra: Mas é difícil...

José Costa Reis: De outra maneira não era possível...

Maria do Céu Guerra: E a companhia foi muito alargada...porque são muitas personagens. Isto foi assim... Quando se está cansado de recuar, ou de conter, ou de calar, de repente as coisas explodem e vão para a frente. Foi o que aconteceu aqui. A gente estava tão cansados de fazer peças com três personagens, com poucas personagens, com uma coisinha no chão, que agora fugimos para a frente. Dezassete personagens... Fugimos para a frente! Seja o que Deus quiser!

Mais coisas!?

Espectadora: Como é que se lembrou de escolher esta obra do Saramago e não outra? Porquê esta obra?

Maria do Céu Guerra: Porque gostei muito dela. Porque eu leio as coisas do Saramago normalmente, esta não estava editada como sabem,-há a história do editor que não a publicou. Este texto esteve guardado numa gaveta durante não sei quantos anos, foi entregue ao editor em 1952 ou 1953, e só trinta anos depois é que o romance apareceu outra vez. Há trinta anos atrás, não tinha havido resposta, o Saramago ficou muito triste. Nunca mais escreveu nenhum romance. Esteve não sei quantos anos sem voltar a escrever. Acho que tinha sido desconsiderado. Não lhe disseram nada. Ele era novo, tinha trinta anos. Era desconhecido. E sentiu-se mal com isto. Mas, depois, quando o Saramago já era o Saramago, quando já tinha escrito várias coisas que o tinham posto no topo dos escritores portugueses, o editor apareceu e disse que encontrou o original do romance *Claraboia* do Saramago, e se ele quisesse tinha gosto em que falassem sobre a possibilidade de ser publicado. O José Saramago disse,-sim, senhor, mas desde logo a intenção dele era não deixar publicar. Não deixar publicar, não porque ele não gostasse do trabalho, mas porque estava entre mãos com *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) que era uma linguagem completamente diferente, já outra escrita, já outra maneira de tudo. E foi visitar o editor, pegou na obra, fez-lhe, enfim, uns reparos que devia fazer, sobre o homem estar estes anos todos sem dizer ao autor tendo a obra dele guardada numa gaveta.

De qualquer maneira parecia que a obra estava dentro da gaveta a chamar, porque em tantos anos, o que era natural era que a obra se perdesse. E não se perdeu! E o Saramago foi lá, no primeiro dia não disse que não ia deixar publicar, porque teve medo, disse: “Sim, senhor! Vou aí!” ,recebeu a *Claraboia*, e depois passado dois dias disse que afinal não tinha intenção de publicar, pelo menos naquele momento. E a obra foi outra vez para a gaveta. Deu a original à Pilar, fizeram uma fotocópia para o editor (Zeferino Coelho) e ficou outra vez guardada.

O Saramago morreu, sem a obra ser editada, e passado muito pouco tempo, o Zeferino Coelho publicou. Perguntou, sem perguntar à Pilar se ela autorizava, pois ela é a herdeira. O Zeferino disse-lhe: “Ele (Saramago) autorizou-me a mim e a ti a publicar, se eu ficasse à espera da tua autorização, nunca mais era publicado, porque pensavas se era justo, se não era justo...a escrita era outra, porque já era outro escritor... Assim, foi publicado! O público tem ocasião de ver a obra! E pronto! Está publicado!”. Já lhe apareceu com o livro feito...ainda bem que o fez! A Pilar deu-ma logo pouco tempo depois.

Eu estava a ler e estava a pensar que seria um grande filme! E depois, as personagens começaram a ser tão fortes e tão vivas... Seria tão bom pôr estas personagens em teatro! Em teatro porque é mais forte que o cinema para fazer aparecer as personagens. E era tão bom...Foi aí que entrou aqui este menino. E depois começou aqui a saga com o José Manuel:Faz-se nos prédios...?

José Costa Reis: ...a levar-me aos prédios!

O prédio tinha uma coisa boa, tinha uma loja de conservas muito boa. (risos)

Maria do Céu Guerra: Era um prédio maravilhoso!

José Costa Reis: Era uma coisa linda...Em ruínas... Lindo...

Maria do Céu Guerra: O último era lindíssimo!

José Costa Reis: Era uma coisa linda, aquilo era um enredo.

Maria do Céu Guerra: É um prédio pombalino, muito bonito. Tinha que ser um prédio onde coubesse este cantinho, mais este cantinho, e mais o outro espaço, e também coubesse a possibilidade do público itinerar e sair daqui e ir para ali, e ir ver aquele, depois sair deste e ir para a outra sala ver o outro. E depois, a pouco-e-pouco... A verdade é que foi assim: eu quando estava a pensar no prédio e tal...-pensei nisso! Pensei na itinerância dentro de um prédio. O público a andar, e a ver agora uma história, depois outra, e depois voltava àquela. Depois comecei a... ainda estava a lutar pelo prédio, este (Costa Reis) já me tinha atazanado para eu deixar o prédio, mas eu ainda estava a lutar pelo prédio, mas já estava a desistir intimamente do prédio. Isto vai ser um cú de boi! Isto vai ser uma confusão!

José Costa Reis: É difícil as pessoas irem. Sobe um andar e depois desce. E eu acho que se perdia...

Espectadora: E não tem o impacto que tem aqui. Porque enquanto uns estão ... Aliás, os atores estiveram sempre a representar em todas as partes. Porque nós estamos a ver uma parte, aquela que está a ser a principal, digamos assim, naquele momento, mas estamos a ver toda agente a viver no prédio... Isso valorizou muito!

Maria do Céu Guerra: Perdia-se aquilo que eu acho que é, hoje, passado este tempo todo, de ter a obra mais ou menos acabada, se é que alguma vez alguma obra está acabada, mas, perdia-se aquilo que eu hoje acho que é o mais importante do meu trabalho, que é a simultaneidade, o facto de estar a acontecer nesta casa...quer dizer... há um que é o protagonista do momento, que está iluminado, mas não quer dizer com isso, que a história não esteja a seguir com os outros...

José Costa Reis:...com o resto do prédio...é a vida do prédio...

Maria do Céu Guerra: Que é coisa que eu acho agora a opção mais bonita que fizemos.

Espectadora: Ainda bem que foi assim, porque eu vi uma peça em que as pessoas circulavam para a ver e os baixinhos não viam nada...

José Costa Reis: Pois...

Maria do Céu Guerra: Eu vi uma muito bela e muito comovente que foi a vida e morte do Getúlio Vargas, ex-presidente do Brasil (1882-1954), que viveu no Brasil, foi Presidente da República, como sabem. Viveu no Palácio do Catete, enquanto presidente da república, e que se suicidou no Palácio do Catete, no seu quarto, no fim de uma reunião bastante... E toda a história da crise que o levou ao suicídio do Getúlio Vargas foi feita no palácio do Catete, uma peça de teatro. Era lindo! Era Lindo! Porque, como é um palácio...

José Costa Reis: Era um cenário real...

Maria do Céu Guerra: Como a história se passava...e tinha que ter essas dimensões. Nós estávamos à volta, por exemplo, de uma enorme mesa de reuniões, em que eles discutiam tudo... E nós estávamos encostados à parede a ver aquilo... A reunião acabava e nós saíamos e íamos para uma outra sala e estavam a comer não sei quê... Saíamos dessa, e estava ele a falar com a filha... E depois chegava ao fim, estávamos com ele na cama, no leito aonde ele acaba por se matar, com ele de pijama...estávamos ali a assistir a ele a falar com não sei quem.. E depois, nós fomos mandados embora da sala, e quando a porta se fecha, a gente passado um bocadinho ouve o tiro. Foi muito bonito. É muito bonito. Foi muito bonito. Mas era preciso um espaço enorme.

José Costa Reis: Mas era preciso um espaço enorme...

Maria do Céu Guerra: Mas era preciso um espaço enorme. Bem! Vamos voltar a isto!

Espectadora: Eu queria saber a vossa opinião sobre um assunto que não tem a ver com a peça. Numa reportagem, um diretor de um teatro afirmou que o avanço da tecnologia, por exemplo, no cinema procura-se cada vez mais transparecer sensações, por exemplo com o 3 D ou 4 D... Na vossa opinião, não acham que é uma porta aberta para o teatro? Ou seja, para chamar mais espectadores a desistirem do cinema? Se acham que vai chamar mais espectadores para o teatro?

José Costa Reis: Não percebi a pergunta...

Maria do Céu Guerra: Se a gente acha que vai chamar mais espectadores para o teatro a utilização das novas tecnologias...

Espectadora: Com o aumento da tecnologia, aumentou-se por exemplo com o 3 D, dá-se completamente mais sensação, certo? E no teatro não há tecnologia, é real...

José Costa Reis: Eu acho que não... O teatro é a maior tecnologia. O 3 D está cá. E não há nenhuma tecnologia 3 D que dê isto.

Espectadora: Exato. Por isso é que eu queria perguntar a vossa opinião.

José Costa Reis: Vou-lhe dar um exemplo... Agora fazem-se as chamadas cenografias virtuais, sobretudo na televisão. O que é a cenografia virtual? A cenografia virtual é um estúdio que tem um painel verde ou azul, é uma coisa que se chama *chroma*. E os atores ou os entrevistadores estão à frente daquilo, e depois a técnica mete lá atrás o cenário que quiser. O que é que acontece? Acontece que normalmente isso nem é feito por cenógrafos, é feito gráficos, que não têm a noção do que é a escala humana, o que são as ligações e as perspetivas. Portanto, se reparar, há-de ver que há décors que têm um teto e que o teto está fora da cabeça das pessoas. Que há pessoas a flutuar no chão, não há as sombras.

Eu acho que muito dificilmente... Vou-lhe dar um pequeno exemplo, que é o regresso ao vinil, fez-se tudo o que era...hoje há uma pen que se mete no computador e que dá som. Neste momento toda a gente quer outra vez os velhos *LPs* em vinil. Portanto, eu acho que as novas tecnologias existirão sempre, as de hoje amanhã serão ultrapassadas, mas, a essência das coisas, a essência do teatro, a essência do cinema, como a essência da dança, eu acho que continuará sempre. Continuará sempre. É aquela coisa histórica.

Eu vou-lhe dizer, eu gosto imenso de dança. O bailado, isto é na minha modestíssima opinião, eu só consigo ver um bailado clássico, se for uma coisa muitíssimo bem dançada. Porque aquilo para mim... *O Lago dos Cines*, e coisas desse género, para mim são peças de museu. Só as grandes estrelas é que conseguem dançar aquilo. Aquilo não pode ser assim-assim! Ou é completamente bem-feito, ou então...Eu acho que futuramente será assim: o teatro terá que ser uma coisa super bem-feita, com grandes atores, com grandes técnicos. E depois haverá sempre espaço para novas tecnologias.

Não sei se respondi à sua pergunta...

Maria do Céu Guerra: De qualquer maneira, há uma coisa que eu também queria dizer sobre isso. A Susan Sontag dizia uma coisa muito interessante: “As artes vão-se sempre diferenciando”... vão-se sempre partindo.

Antigamente havia a pintura para retratar pessoas, depois apareceram os retratos, apareceu a fotografia, e a fotografia libertou a pintura para ela ser mais pintura, ou seja, estamos livres do retrato, porque o retrato já tem máquinas de fotografia, que até tiram com muito mais rigor. E agora vamos libertar-nos desta função de cópia...

José Costa Reis:Mesmo quando é o retrato...

Maria do Céu Guerra: ...Mesmo quando é o retrato nós podemos fazer uma interpretação do outro, daquela pessoa que temos à frente, e não a cópia das feições...

José Costa Reis: ...E está lá a pessoa e está lá o pintor...

Maria do Céu Guerra: ... E está lá a pessoa e está lá o pintor...A mesma coisa quando havia só o teatro e não havia cinema, o teatro cumpria a função de contar uma história bem contada, com um palco que fosse quase parecido com a realidade...De repente aparece o cinema, e ao aparecer o cinema, o cinema encarrega-se de contar uma história bem contada, muito próxima da realidade, com hiper-realismo, e o teatro fica livre! Fica livre para se misturar com outras coisas, com outras artes, com a arte do ser humano também. Com mimica! Com dança! Cresce noutro sentido. Cada vez que se divide uma arte, é como o bicho-da-seda, é como a reprodução. Cada vez que se divide e vai um para um lado e outro para outro, enriquecem os dois. E portanto, não vale a pena estarmos a juntar muitas coisas, muitas artes, muitas tecnologias, muitas coisas, porque nós só vamos ganhar quando aprofundarmos mesmo até ao limite, e seja o aprofundar e não o juntar que nos vai exigir novas expressões. Esta é a minha opinião, pronto, e tenho analisado e tenho visto que é assim.

José Costa Reis: Eu queria só ilustrar aqui uma coisa, talvez um pequeno exemplo da pintura e do retrato:os presidentes da república. O Presidente da República quando acaba o mandato convida sempre um pintor para lhes fazer o seu retrato oficial, que figurará depois no museu da presidência. Vou começar por do meio, o Dr. Jorge Sampaio convidou uma pintura por quem eu tenho um apreço extraordinário, é das minhas pintoras portuguesas favoritas, que é

a Paula Rego, para lhe fazer o retrato. O retrato na minha modestíssima opinião, é a pior coisa que a Paula Rego fez na vida. Não está lá o Jorge Sampaio, não está lá ela, ela atemorizou-se com aquilo. O Dr. Jorge Sampaio que é uma pessoa que eu conheço muitíssimo bem, estava à espera de uma coisa irreverente.

Já o Dr. Mário Soares, e se tiverem oportunidade de ver, vai-se à net e vê-se,- O Dr. Mário Soares convidou o Júlio Pomar para lhe fazer o retrato, esse retrato é absolutamente notável. Porque está lá o Mário Soares daquela altura, bonomia, com aquele seu sorriso, com aquele ar irreverente. E está lá a pincelada do Júlio Pomar. Estão lá os dois.

Agora o Professor Cavaco Silva convidou um pintor polémico, de quem eu sou amigo pessoalmente, ainda não falei com ele sobre isso, o retrato é um pastelão. Eu acho que ele não lhe pode dizer que não, e fez-lhe ali uma pasteliça, que o homem parece que está morto agarrado a três livros. (risos)

Espectador: Eu não resisto a isto porque vai muito ao encontro daquela questão das novas tecnologias, que foi muito bem respondida pela Maria do Céu. Ou seja, não se pode ficar com a mera junção ou colagem, tem que haver profundidade.

Nos últimos anos, tenho sido um frequentador muito assíduo da ópera *La Monnaie*, em Bruxelas. As suas produções são muito inovadoras. Há um ano, levaram à cena uma ópera (de Romeo Castellucci), em que de acordo com a Unidade de Neurologia do Hospital, o que tínhamos em fundo do cenário era um ecrã com uma imagem sempre parada e sempre a mesma, de um doente que estava quase em coma, apenas com algumas reações. E isto para falar da importância da música para a ciência, para curar. Aquele doente não estava em coma porque tinha reações, mas podia observar-se ao longo de toda aquela exibição o bem que fez àquela cabeça, àquele espírito, o que se estava ali a passar na ópera de Bruxelas. Eu estou convencido que as pessoas aplaudiram mais a ideia de juntar aquelas duas tecnologias, do que o próprio espetáculo em si. Foi um exemplo. Aí houve profundidade.

Maria do Céu Guerra: Foi uma coisa em que se aprofundou, em que se deu novos valores.

Agora...Acho que se houver alguma pergunta muito urgente...

(risos)

Espectadora: Posso tirar uma foto?

José Costa Reis: Por mim, pode. Não vai levar grande coisa, mas é o que se pode arranjar. (risos)

(aplausos)

Anexo 6 - Ficha artística, técnica, e sinopse de *Claraboia* de José Saramago, encenação de Maria do Céu Guerra

Estreia no TeatroCinearte: 10 de Dezembro de 2015

Texto: José Saramago

Adaptação do Texto: João Paulo Guerra

Encenação e Dramaturgia: Maria do Céu Guerra

Cenografia e Coordenação de Guarda Roupas: José Manuel Costa Reis

Banda sonora: João Paulo Guerra

Assistência Geral do Espetáculo: Adérito Lopes e Sérgio Moras

Apoio à Direção de Atores: Lucinda Loureiro

Elenco: Adérito Lopes, Carolina Parreira, Carlos Sebastião, Fernando Belo, Guilherme Lopes, Hélder Costa, Henrique Abrantes, João Maria Pinto, Lucinda Loureiro, Maria do Céu Guerra, Paula Bárcia, Paula Guedes, Paula Sousa, Rita Lello, Rita Soares, Ruben Garcia, Sérgio Moras, Sónia Barradas, Teresa **Sampayo**

Sonoplastia: Ricardo Santos

Iluminação: Paulo Vargues

Relações Públicas e Produção: Paula Coelho, Inês Costa

Cartaz/ Design Gráfico: Arnaldo Costeira

Fotografias: Ricardo Rodrigues; Luis Rocha, Amélia Monteiro, Isabel Correia, Janica Nunes, José Fontinha Vieira, José Guerreiro, Ricardo Amoedo e Rui Viegas

Sinopse:

A Barraca tem no seu historial inúmeras obras de ficção transformadas em escrita dramática, a partir das quais se produziram inesquecíveis espetáculos. É aliás esta uma das suas principais vocações. Viagens de Gulliver, de Swift, O Diabinho da mão furada, de António José da Silva, Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto, A Relíquia, de Eça de Queiroz, Gente da Terceira Classe, de José Rodrigues Miguéis, Os Emigrantes,

de Ferreira de Castro, *A Balada do Café Triste*, de Carson McCullers, são apenas algumas dessas obras.

Neste sentido, *A Claraboia*, de José Saramago, constitui para A Barraca um desafio enorme. São dezassete personagens distribuídas em seis apartamentos num bairro de gente "remediada" na Lisboa dos anos 50. As suas necessidades, aspirações, quezílias, transgressões, mentiras são a principal matéria/desafio para um grande espetáculo de Teatro a acontecer. Tudo encerrado num espaço onde a ausência de amor é a parede mestra de cada casa e onde o fascismo à portuguesa, é vivido até ao mínimo pormenor com a polícia à espreita dentro de cada um.

O entusiasmo de A Barraca e a anuência da Fundação José Saramago levaram-nos a tentar dar cumprimento ao nosso sonho e programarmos este espetáculo para o segundo semestre de 2015.

Temos a certeza que este espetáculo honrará as instituições culturais envolvidas e não menos o seu autor.

Maria do Céu Guerra

Anexo 7 - Cartaz e folha de sala de *Claraboia* de José Saramago, encenação de Maria do Céu Guerra

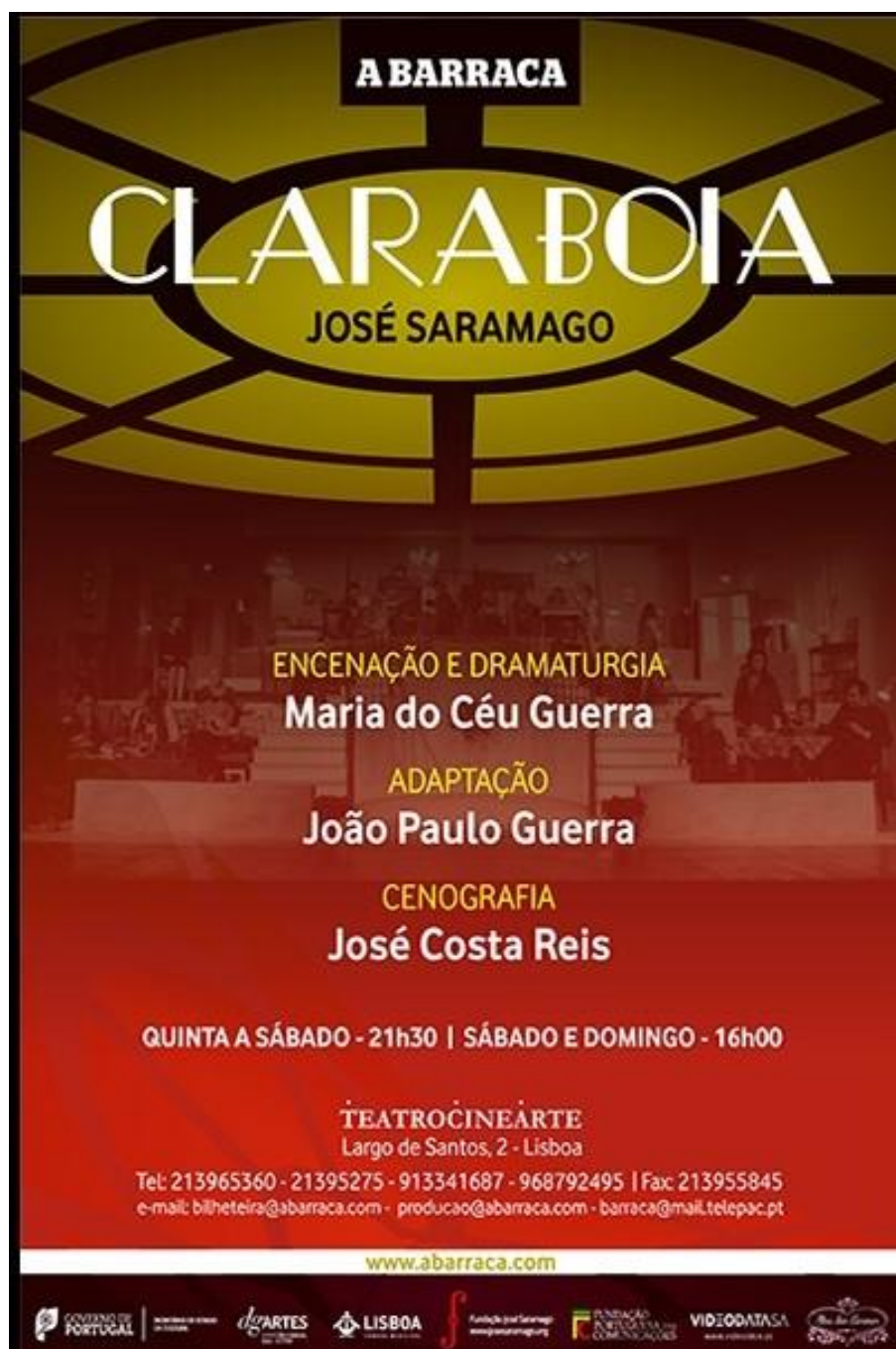


Figura1 – Cartaz do espetáculo *Claraboia* de José Saramago, encenação de Maria do Céu Guerra.



Figura 2 – Folha de sala do espetáculo *Claraboia* de José Saramago, encenação de Maria do Céu Guerra.

Anexo 8 - Fotografias de Cena de *Claraboia* de José Saramago, encenação de Maria do Céu Guerra

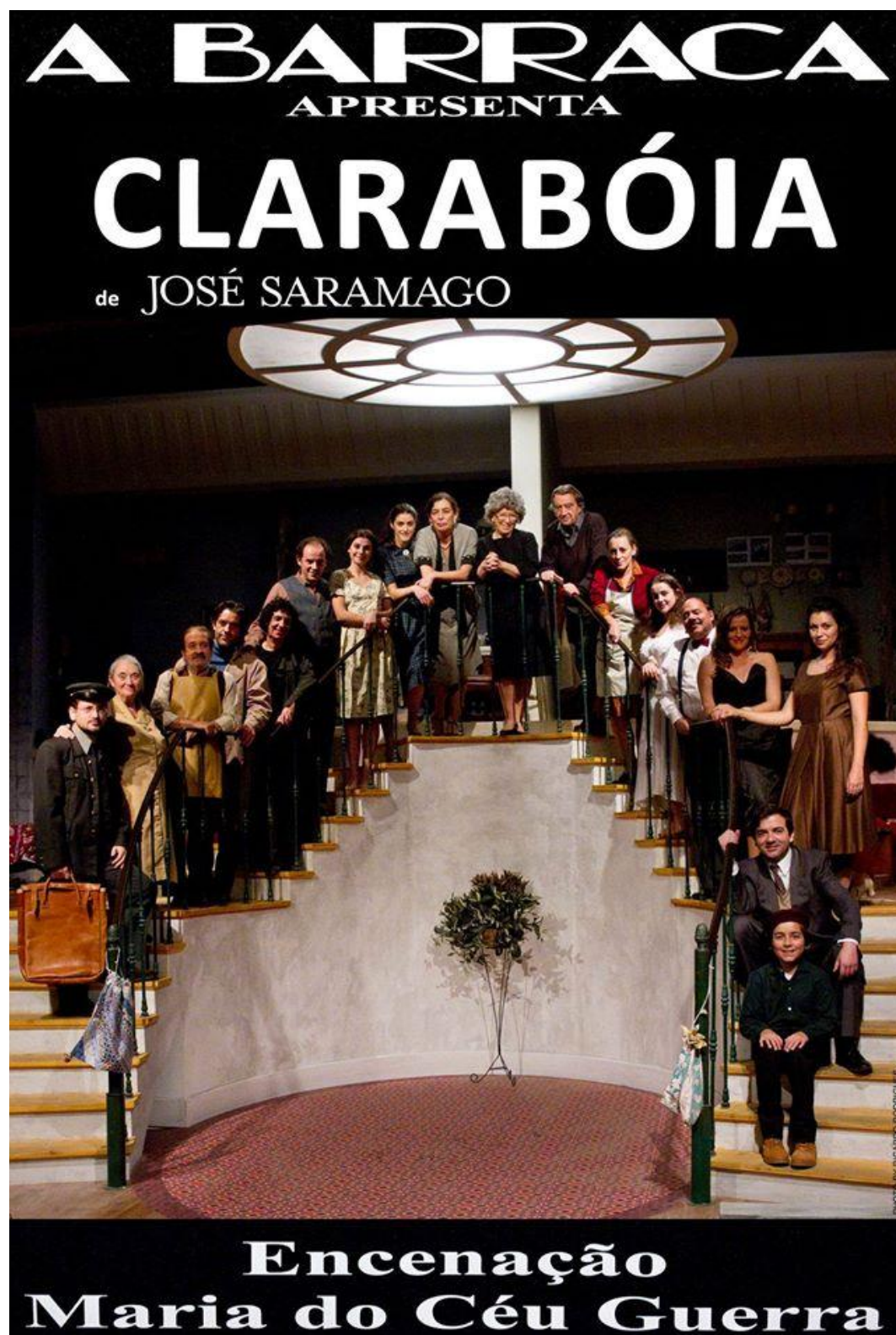


Figura 1- Elenco do espetáculo *Claraboia* no cenário do espetáculo. Fotografia de Ricardo Rodrigues.



Figura 2 - Cenário do espetáculo. Fotografia de Isabel Correia (MEF)



Figura 3 – Cenário do espetáculo. Rés-do-chão esquerdo. Banca do Sapateiro. Fotografia de Ricardo Amoedo (MEF).

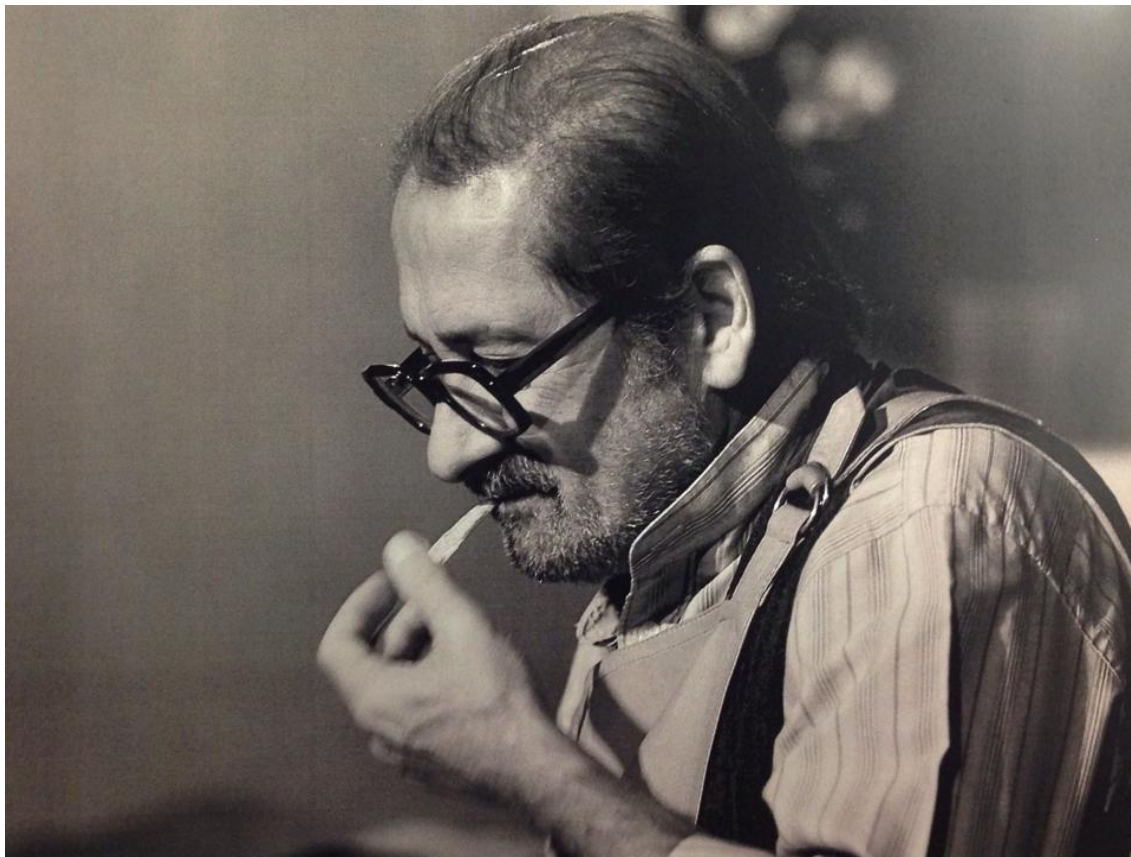


Figura 4 – R/c - Esq. Personagem Silvestre. Interpretação: João Maria Pinto. Fotografia MEF.



Figura 5 – R/c - Esq. Personagem Abel. Interpretação: Ruben Garcia. Fotografia Ricardo Amoedo (MEF).



Figura 6 – R/c - Esq. Personagens Abel e Silvestre. Interpretação: Ruben Garcia e João Maria Pinto. Fotografia Luis Rocha (MEF).



Figura 7 – R/c - Esq. Personagens: Mariana e Silvestre. Interpretação: Paula Barcia e João Maria Pinto. Fotografia José Guerreiro (MEF).



Figura 8 – R/c - Esq. Personagens: Abel, Silvestre e Mariana. Interpretação: Ruben Garcia, João Maria Pinto e Paula Bárcia. Fotografia Luís Rocha (MEF).



Figura 9 – R/c - Dto. Personagem Carmen. Interpretação Sónia Barradas. Fotografia Ricardo Amoedo. (MEF).



Figura 10 – R/c - Dto. Personagem Emílio. Interpretação Adérito Lopes. Fotografia Rui Viegas (MEF).



Figura 11 – R/c- Dto. Personagens: Henriquinho e Emílio. Interpretação: Guilherme Lopes e Adérito Lopes. Fotografia Ricardo Rodrigues.



Figura 12 – R/c - Dto. Personagens: Carmen e Henriquinho. Interpretação: Sónia Barradas e Henrique Abrantes Fotografia Ricardo Amoedo (MEF).



Figura 13 – R/c - Dto. Personagem Emílio. Interpretação Adérito Lopes. Fotografia de José Guerreiro (MEF).



Figura 14 – R/c - Dto. Personagem Carmen. Interpretação Sónia Barradas. Fotografia de José Guerreiro (MEF).



Figura 15 – R/c - Dto. Personagens: Carmen, Henrique e Emílio. Interpretação: Sónia Barradas, Guilherme Lopes e Adérito Lopes. Fotografia de Ricardo Rodrigues.



Figura 16 – R/c - Dto. Personagens: Henruquinho e Emílio. Interpretação: Guilherme Lopes e Adérito Lopes. Fotografia de Ricardo Rodrigues.



Figura 17 – R/c - Dto. Personagens: Carmen, Henruquinho e Emílio. Interpretação: Sónia Barradas, Henrique Abrantes e Adérito Lopes. Fotografia de Ricardo Amoedo (MEF).



Figura 18 – R/c - Dto. Personagens: Carmen, Henriquinho. Interpretação: Sónia Barradas, Guilherme Lopes. Fotografia de Ricardo Rodrigues.



Figura 19 – R/c - Dto. Cenário. Fotografia de Ricardo Amoedo (MEF).



Figura 20 – 1º Esq. Personagens: Justina e Caetano. Interpretação: Paula Sousa, Sérgio Moras. Fotografia de Rui Viegas (MEF).



Figura 21 – 1º Esq. Personagem Justina. Interpretação: Paula Sousa. Fotografia de Ricardo Amoedo (MEF).



Figura 22 – 1º Esq. Personagem Caetano. Interpretação: Sérgio Moras. Fotografia de José Guerreiro (MEF).



Figura 23 – 1º Dto. Personagem Lúdia. Interpretação: Rita Lello. Fotografia de Rui Viegas (MEF).



Figura 24 – 1º Dto. Personagens: Lúdia e Paulino Moraes. Interpretação: Rita Lello e Carlos Sebastião. Fotografia de Ricardo Amoedo (MEF).



Figura 25 – 1º Dto. Personagem: Mãe de Lúdia. Interpretação: Maria do Céu Guerra. Fotografia de José Guerreiro (MEF).



Figura 26 – 1º Esq. Personagens: Isaura e Cândida. Interpretação: Rita Soares e Paula Guedes. Fotografia de José Guerreiro (MEF).



Figura 27 – 1º Esq. Personagens: Isaura e Cândida. Interpretação: Rita Soares e Paula Guedes. Fotografia de José Guerreiro (MEF).



Figura 28 – 1º Esq. Personagem Adriana. Interpretação: Carolina Parreira. Fotografia de José Guerreiro (MEF).



Figura 29 – 1º Esq. Personagens: Isaura, Amélia, Cândida, Adriana. Interpretação: Rita Soares, Maria do Céu Guerra, Paula Guedes e Carolina Parreira. Fotografia de Ricardo Amoedo. (MEF).



Figura 30 – 1º Esq. Personagem Amélia. Interpretação: Maria do Céu Guerra. Fotografia de Luis Rocha (MEF).



Figura 31 – 2º Dto. Personagem Rosália . Interpretação: Lucinda Loreiro. Fotografia de Luís Rocha. (MEF).



Figura 32 – 2º Dto. Personagem Anselmo. Interpretação: Hélder Mateus da Costa. Fotografia de Ricardo Amoedo. (MEF).



Figura 32 – 2º Dto. Personagens: Anselmo, Rosália, Cláudia. Interpretação: Hélder

Mateus da Costa, Lucinda Loreiro e Teresa Sampayo. Fotografia de José Guerreiro. (MEF).



Figura 33 – 1º Dto. Personagens: Cláudia e Paulino. Interpretação: Teresa Sampayo e Carlos Sebastião. Fotografia de Rui Viegas (MEF).

Anexo 9 - Ficha artística e técnica e sinopse de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, encenação de Helder Mateus da Costa

Estreia no Teatro Cinearte: 6 de Julho 2016;

Texto: A partir do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago;

Dramaturgia e Encenação: Helder Mateus da Costa;

Direção de Arte: Maria do Céu Guerra;

Elenco: Adérito Lopes, Carolina Parreira, João Maria Pinto, Ruben Garcia, Samuel Moura, Sérgio Moras, Sónia Barradas;

Iluminação e Vídeo: Paulo Vargues;

Sonoplastia: Ricardo Santos;

Apoio à Montagem: Fernando Belo;

Design Gráfico e Fotografia de Cartaz: Arnaldo Costeira;

Relações Públicas e Produção: Inês Costa, Paula Coelho;

Fotografia: Luís Rocha;

Sinopse:

O Encontro inquieto do defunto Fernando Pessoa com o único heterónimo que lhe sobreviveu, no ano em que crescem na Europa todos os fascismos. Um jogo assombroso entre o real e o fantástico.

Um espectáculo de Helder Mateus da Costa, a partir do romance de José Saramago.

Os protagonistas são Ricardo Reis o heterónimo clássico de Pessoa, Lídia a criada de hotel, Marcenda a ingénua romântica e Fernando Pessoa.

Pessoa - surge como um defunto livre, com humor surpreendente, ingénuo, infantil. Brincalhão, imita fantasmas, pássaros agressivos, perturba o sono de Ricardo, comemora com ele a célebre foto “Em flagrante delitro”.

E tem dúvidas sobre o seu velho sonho... Conseguirei ser um Camões da modernidade, nos novos tempos? E toda a sua obra, para quê? Fernando e Ricardo discorrem sobre

Portugal e decidem sair dali... sentam-se numa mala de viagem, batel num mar encapelado, evocando a sina do português errante na sua mala de cartão, partilhando uma sugestão da *Jangada de Pedra*.

No final o espetáculo homenageia José Saramago com os actores do grupo em respeitosa fila pedindo-lhe autógrafos para *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e fazendo uma citação do Memorial do Convento, através da projecção da Passarola de Bartolomeu de Gusmão que cita a grande obra Memorial de Convento.

Hélder Mateus da Costa

**Anexo 10 – Fotografias de cena de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*,
encenação de Helder Mateus da Cost**



Figura 1 – Elenco de estreia de 1936, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Fotografia de Arnaldo Costeira.



Figura 2 – Personagem Ricardo Reis. Interpretação Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha (MEF).



Figura 3 – Personagens: Fernando Pessoa e Ricardo Reis. Interpretação: Ruben García e Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha (MEF).



Figura 4 – Personagens: Fernando Pessoa e Ricardo Reis. Interpretação: Ruben Garcia e Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha (MEF).



Figura 5 – Personagens: Fernando Pessoa e Ricardo Reis. Interpretação: Ruben Garcia e Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha (MEF).



Figura 6 – Personagens: Fernando Pessoa e Ricardo Reis. Interpretação: Ruben Garcia e Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha (MEF).



Figura 7 – Personagens: Lúcia e Ricardo Reis. Interpretação: Sónia Barradas e Adérito Lopes. Fotografia de Luís Rocha (MEF).



Figura 8 – Personagens: Marcenda, Ricardo Reis e Doutor Sampaio. Interpretação: Carolina Parreira, Adérito Lopes e João Maria Pinto. Fotografia de Luís Rocha (MEF).



Figura 9 – Personagem Salvador. Interpretação Samuel Moura. Fotografia de Luís Rocha (MEF).



Figura 9 – Personagem Victor. Interpretação Sérgio Moras. Fotografia de Luís Rocha (MEF).

Anexo 11 - Ficha artística, técnica, e sinopse de outros espetáculos mencionados

a) *Garcia de Orta, o sábio prático*, de Hélder Mateus da Costa

Texto, encenação e espaço cénico: Hélder Mateus da Costa.

Interpretação: João D'Ávila, Sérgio Moras e Sónia Barradas.

Figurinos: Sérgio Moras.

Luminoplastia, sonoplastia e projeções: Paulo Vargues.

Produção: Inês Costa, Paula Coelho.

Design Gráfico: Inês Costa.

Fotografia: Adérito Lopes.

b) *Santo António* de Hélder Mateus da Costa

Texto, encenação e espaço cénico: Hélder Mateus da Costa.

Interpretação: João D'Ávila, Ivandro Pina, Ruben Garcia, Sérgio Moras, Sónia Barradas e Tiago Machado Assis.

Figurinos: Sérgio Moras.

Luminoplastia: Paulo Vargues.

Sonoplastia: Ricardo Santos.

Produção: Inês Costa, Paula Coelho.

Design Gráfico: Inês Costa.

Fotografias: MEF – Movimento de Expressão Fotográfica.

c) *O Lavadouro* de Hélder Mateus da Costa

Texto, encenação e espaço cénico: Hélder Mateus da Costa.

Interpretação: Carolina Parreira, Isa Magalhães, Maria do Céu Guerra, Nádia Yracema, Paula Bárcia, Paula Coelho, Susana Cacula, Sónia Barradas.

Participação do Coro Sénior da Junta de Freguesia de Santos-o-Velho.

Figurinos: Maria do Céu Guerra.

Costureira: Zelia Santos.

Luminoplastia: Fernando Belo.

Sonoplastia: Ricardo Santos.

Vídeo e projeções: Paulo Vargues.

Produção: Inês Costa, Paula Coelho.

Fotografias de cena: MEF - Tânia Araújo, José Furtado.

Design Gráfico: Inês Costa.

d) *Abril, Esperanças Mil*

Interpretação: Adérito Lopes, João d'Avila, Isa Magalhães, Maria do Céu Guerra, Sérgio Moras, Susana Cacela, Sónia Barradas, participação dos estudantes do Curso de Artes do Espetáculo do IDS- Escola Profissional.

Figurinos: Maria do Céu Guerra e Sérgio Moras.

Costureira: Zelia Santos.

Luminoplastia: Paulo Vargues.

Sonoplastia: Ricardo Santos.

Produção: Inês Costa, Paula Coelho.

Design Gráfico: Inês Costa.

Fotografia: Carlos Gomes.

e) *Tartufo*

Texto: Molière

Adaptação, dramaturgia, encenação e espaço cénico: Hélder Mateus da Costa.

Interpretação: Adérito Lopes, Carolina Parreira, João Maria Pinto, Maria do Céu Guerra, Ruben Garcia, Sérgio Moras, Samuel Moura, Sónia Barradas, Teresa Sampayo, Tiago Barbosa.

Figurinos: Maria do Céu Guerra.

Costureira: Alda Cabrita.

Luminoplastia: Fernando Belo e Paulo Vargues.

Sonoplastia: Ricardo Santos.

Produção: Inês Costa, Paula Coelho.

Design Gráfico: Inês Costa.

Fotografias: MEF – Movimento de Expressão Fotográfica.

f) *Erêndira! Sim Avó...*

Texto: Gabriel García Márquez.

Adaptação, dramaturgia, encenação e espaço cénico: Rita Lello.

Interpretação: Adérito Lopes, Fernando Belo, João Maria Pinto, João Parreira, Maria do Céu Guerra, Rita Soares, Ruben Garcia, Sérgio Moras, Samuel Moura, Sara Rio Frio.

Figurinos: Rita Lello.

Costureira: Zelia Santos.

Luminoplastia e projeções: Paulo Vargues.

Sonoplastia: Ricardo Santos.

Produção: Inês Costa, Paula Coelho e Sónia Barradas.

g) *Mariana Pineda*

Texto: Federico García Lorca

Tradução: Miguel Martins.

Adaptação, dramaturgia, encenação: Maria do Céu Guerra.

Cenografia: Miguel Figueiredo.

Interpretação: Adérito Lopes, Adriana Queiroz, Carolina Medeiros, Cláudio Castro, Henrique Abrantes, João Maria Pinto, Mariana Abrunheiro, Paula Guedes, Rita Lello, Ruben Garcia, Sérgio Moras, Samuel Moura, Sónia Barradas.

Música e arranjos: Zé Pato.

Figurinos: Maria do Céu Guerra.

Costureira: Alda Cabrita.

Luminoplastia: Fernando Belo Paulo Vargues.

Vídeo e projeções: Paulo Vargues.

Sonoplastia: Ricardo Santos.

Produção: Inês Costa, Paula Coelho e Rita Soares.

Design Gráfico e cartaz: Arnaldo Costeira.

Imagem de Cartaz: Mimi Tavares.

Fotografia: Ricardo Rodrigues.

Mestre Carpinteiro: Mário Dias.

h) *À Volta o Mar, no Meio o Inferno*

Texto: A partir de *A ilha de Sacalina* e outros textos de Anton Tchekhov.

Adaptação, dramaturgia, encenação e espaço cénico: Maria do Céu Guerra.

Interpretação: Adérito Lopes, Carolina Medeiros, Cláudio Castro, David Medeiros, João Maria Pinto, Kateryna Petreanu, Maria do Céu Guerra, Patrícia Frazão, Paulo Lima, Rita Soares, Ruben Garcia, Sérgio Moras, Samuel Moura, Sónia Barradas.

Música Original: António Victorino de Almeida.

Figurinos: Maria do Céu Guerra.

Costureira: Zelia Santos.

Luminoplastia, vídeo e projeções: Paulo Vargues.

Sonoplastia: Fernando Belo.

Contrarregra: Gonçalo Santos.

Mestre Carpinteiro: Mário Dias.

Produção: Inês Costa, Catarina Aidos.

Fotografia: Pedro Soares.

Design Gráfico e cartaz: Inês Costa.

